UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 01471763 1

E
N8164
3

STORIA CRITICA

DE' TEATRI

ANTICHI E MODERNI

DI

PIETRO NAPOLI-SIGNORELLI

NAPOLETANO.

TOMO QUINTO.

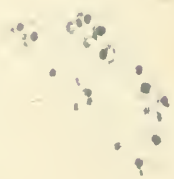
IN NAPOLI MDCCLXXXIX.

Presso VINCENZO ORSINO

Con licenza de' Superiori.

287033
9. 5. 33

PN
1725
N36
1787
t.5



STORIA
DE'
TEATRI
ANTICHI E MODERNI

LIBRO VII

Teatro Franceſe ne' ſecoli XVII e XVIII

CAPO I

Stato del Teatro Franceſe prima della Medea di Pietro Cornelio.

Lontana dall' arte di ritrarre al vivo e con leggiadria la natura, di rappreſentar ſagacemente la vita civile, di dar con delicatezza la caccia al vizio e al ri-

dicolo, di toccar il punto vero del ſublime e del grandioſo, per non picciolo tratto del ſecolo XVII ſi mantenne in Francia la ſcena ſul ſiſtema delle favole di Hardy. Tragedie languide e baſſe, commedie groſſolane e buffoneſche, tragicómmedie informi, oſcene, ſtravaganti, comparivano in prodigioſa copia fino al 1640 ſu quel teatro che indi a poco dovea riſonar de' nomi illuſtri di Cornelio, Racine e Moliere.

Mairet, Rotrou, Ryer componevano favole poco vivaci e poco decenti. Il teatro ingleſe ove l'oſcenità trionfa, non ha una ſcena peggiore di quella di Pamfilo e Niſa della *Celiana* di Rotrou, e la ſua *Criſanta* rappreſenta una deflorazione. Nella ſteſſa *Sofonisba* Mairet incorſe nella taccia di mettere alla viſta le troppe dimeſtichezze degli amanti. Ryer compoſe una tragedia di *Lucrezia* ſenza avvertire a qual ſegno ſia indecente ſulle ſcene ſimile argomento.

Quanto alle regole fino al 1640 ſi diſputava ancora ſe doveſſero per ſempre rigettarſi. Lo ſteſſo Pietro Cornelio nel 1634 nella prefazione alla *Vedova* diceva di non volere nè totalmente ſeguirle, nè tutta uſare la libertà del teatro franceſe. Un certo Durval nel 1636 le metteva affatto in ridicolo. Con tutto ciò Lope de Vega morto nel 1635, per aver egli calpeſtata ogni regola, moſtrava di temer la cenſura non meno dell'Italia che della Francia, la quale

nel

nel di lui fiorire avea un teatro tanto sregolato quanto l'alemanno e'l cinese, e di gran lunga inferiore a quel di Lope per invenzione e per ingegno e per vivacità.

Se vogliamo dunque risalir fino ai primi tentativi drammatici de' Provenzali, il gusto e la ragione e l'esempio degli antichi e dell'Italia quasi per quattro secoli e mezzo lottarono contro la barbarie per discacciarla dalle scene francesi. Intanto uno scrittore di quelle contrade che volle anni sono filosofar a suo modo sulle nazioni, supponendo il teatro moderno, specialmente quello del suo paese, superiore all'antico, ne attribuisce l'effetto alla libertà delle donne, e da questa fa discendere la gran varietà de' caratteri. Passi la supposta totale superiorità del moderno sull'antico; ma in Francia nella lunga riferita barbarie teatrale perchè nulla giovò la libertà donnesca? perchè non somministrò copia e varietà di caratteri? perchè poi un medesimo principio produsse in diversi paesi diversi effetti, facendo nascere in Italia un teatro ingegnoso e regolare, in Ispagna sregolato e vivace, in Francia basso, languido, stravagante ed osceno? Nè anche vero parmi che il libero conversar delle donne somministri copia di caratteri differenti. Gli uomini quanto più si associano, tanto più s'imitano e si rassomigliano ne' costumi e nelle maniere.

Prima però che Cornelio si avvedesse del-

le proprie forze nel genere tragico, e che comprendeſſe quanto la regolarità contribuiſca all' accreſcimento dell' iſtruzione e del diletto col partorir l' illuſione, il Triſſino ſervì di modello a Mairet nel comporre la Sofonisba riſpettando le tre unità (1); ed il popolo nella rappreſentanza ſeguitane nel 1629, ad onta de' ſuoi difetti e della debolezza dello ſtile, ne ſentì il pregio e l' applaudì. Nè dopo che lo ſteſſo Cornelio ebbe trattato queſt' argomento, il pubblico ſi dilettò meno della Sofonisba di Mairet (2).

Il *Venceslao* di Rotrou venne appreſſo alla Sofonisba, e la ſorpaſsò; anzi Voltaire ne

(1) Voltaire negò queſto in un luogo delle ſue opere, e lo confeſsò in un altro con queſte parole: *Mairet fut le prémier qui en imitant la Sophonisbe du Triſſino introduiſit la rég'e des trois unitès*. Prima dunque che Cornelio imitaſſe gli Spagnuoli, Mairet avea imitati gl' Italiani con vantaggio. Quante volte ci ha dimoſtrato la ſtoria la falſità dell' aſſerzione di M. Linguet!

(2) *La Sofonisba di Cornelio* (diſſe ottimamente il conte di Calepio) *per eſſer feroce, e non ſentire alcun affetto per lo marito abbandonato, ſi rende meno atta a farſi compatire . . . La Sofonisba di Mairet piacque in Francia molto più perciocchè da lui fulle impoſto un coſtume più naturale e più dolce.*

ne comendò la prima ſcena e quaſi tutto l'atto quarto. La ſua *Antigone* vien cenſurata dagl' intelligenti per non aver ſaputo l'autore condurre ſino al fine il ſuo aſſunto ſenza indurre verſo la metà dell' azione principale una peripezia di un' altra azione differente. Triſtano e Scudery ſi ſegnalarono ancora con qualche dramma bene accolto. Ma lo ſtile che *ſolo* ſa preſervare i componimenti dall'obblio, e il ſublime tragico che eleva gli animi e concilia l'attenzione, attendevano un ingegno raro che ſi andava disviluppando.

CAPO II

Tragedie di Pietro Cornelio, di Racine e di altri del XVII ſecolo.

Pietro Cornelio nato in Roano nel 1606, il quale fin dal 1625 colla ſua *Melite* cominciò a prendere ſuperiorità ſu i contemporanei, e le cui prime ſette commedie, benchè sì difettoſe, promettevano un ingegno non volgare che giva formandoſi, preſe in prima a purgar la ſcena nazionale dalle indecenze, indi ad ammettere la contraſtata regolarità, e a cercar la nobiltà nello ſtile co' precetti e col proprio eſempio. Il primo ſaggio che fe delle ſue forze nel tra-

gico aringo, fu la *Medea*. Egli amava con predilezione Lucano e Seneca, e nelle di loro opere attinse non meno l'amor del sublime che l'impeto e la foga che il trasportava al pari de' suoi modelli nell'enfatico e nell'ampolloso. Il sublime *Moi* di tal tragedia tirò verso Cornelio gli sguardi della Francia, ed oscurò i drammi tutti de' contemporanei.

Appresso ad impulso di certo M. Chalons segretario della regina Maria de' Medici ritirato a Roano, diessi a leggere le commedie spagnuole, e colpito dall'argomento del *Cid* di Guglielmo di Castro uno de' mediocri drammatici della Spagna, ne formò una tragedia. Non fu questa la prima nè di Cornelio, perchè la *Medea* l'avea preceduta, nè del moderno teatro, come afferma l'ab. Andres (1), perchè la *Sofonisba* fu la prima in Francia nel XVII, come in Italia era stata nel XVI secolo. Ben fu però la tragedia del Cid la più fortunata, e quella onde l'autore divenne lo scopo dell'ammirazione e dell'invidia. Tutta l'azione appartiene alla commedia spagnuola, onde principalmente fu tolta la scena nella quale nel

(1) V. il tomo III della di lui opera sopra *ogni letteratura*. La storia ci obbliga tratto tratto a discostarci da questo eccellente scrittore che per tanti altri pregi merita la nostra stima.

nel tempo ſteſſo implorano dal ſovrano Chimene giuſtizia, ed il padre di Rodrigo pietà; quella di Rodrigo e Chimene, quando parlando queſta con Elvira, l'amante aſcolta in diſparte naſcoſto; quella del contraſto del dovere di figlia colla paſſione amoroſa in Chimene, e della vendetta dell' ingiuria paterna coll' amore per Chimene in Rodrigo. Egli è vero che Cornelio traſportando il fatto a Siviglia commiſe un anacroniſmo, trovandoſi Siviglia al tempo del Cid in potere de' Mori e non de' Criſtiani (che è il grande errore che eſultando inſolentemente al ſolito vi notò il fu Garcia de la Huerta); vero è parimente che Scudery e l' Accademia Franceſe la cenſurarono per varj difetti con fondamento, anche per aderire al cardinal de Richelieu che volea deprimerla non avendo potuto farla paſſar per ſua; ma il *Cid* è uno di que' felici frutti del genio che s' invidiano e ſi criticano più facilmente che non s' imitano.

La parte che il lodato cardinale ebbe a qualche componimento ſcenico, alcuni piani che ne diſtribuiva a Desmaret, Boiſrobert, Colletet ed altri, i ſoccorſi che ne tiravano tanti letterati, la guerra ch' egli faceva al *Cid*, ed i beneficj che in compenſo verſava ſull' autore, tutto ciò, dico, contribuì a fomentare e a raffinar il guſto in Francia. Cornelio perſeguitato e premiato per le critiche e per le largizioni diede opera con

con ogni sforzo ad elevarsi sempre più su i drammatici di quel tempo. Egli impose silenzio agl' invidiosi e a i pedanti con gli *Orazj*, col *Cinna* e col *Poliuto*.

Nel trattare il fatto degli *Orazj* egli prese migliore scorta, o che ne dovesse a dirittura all' *Orazia* dell' Aretino l' argomento, o che lo togliesse dall' imitazione di questa tragedia italiana fattane venticinque anni dopo da Pietro de Laudun Degaliers. L' artificiosa traccia dell' azione, la vivacità de' caratteri, la forza delle passioni episodiche, rendono la tragedia degli *Orazj* di gran lunga superiore al *Cid*, e vincono anche per questi pregi la lodata *Orazia* dell' Aretino. Così avesse Cornelio seguito questo modello italiano nel più importante punto, cioè nell' interessar l'uditorio a favore del vincitore Orazio. Ma egli attese a render più degne di compassione Sabina e Camilla; per la qual cosa, secondo il Calepio, i primi tre atti riescono passionatissimi, e gli ultimi freddi ed inutili. Si vorrebbe ancora ravvisare in que' primi Romani che dipinge rassomiglianza minore co' moderni cortigiani Francesi. Non per tanto l' elevatezza dell' anima del poeta si scorge in diversi tratti. In quel fiero e nobile *qu' il mourut* del vecchio Orazio sfolgoreggia il sublime di tutto il suo lume.

E chi oggi ignora i rari pregi del *Cinna?* Qual ampio campo aprì Cornelio al mo-

moderno coturno col grande oggetto politico dell' abdicazione dell' imperio nella ſcena in cui Auguſto chiede ſu di ciò il parere di que' medeſimi cortigiani che ſtanno congiurando contro di lui! Nella ſeduzione di Emilia, nella congiura di Cinna e nel perdono di Auguſto, qual ſaggio ingegnoſo miſto di grandi paſſioni private congiunte alla pubblica ſorte, in che è poſto il carattere della vera tragedia! La nobiltà ed il patetico che reſpirano le parole di Auguſto nell' abboccamento con Cinna, formeranno ſempre l' elogio del gran Cornelio:

Tu t' en ſouviens, Cinna, tant d' heur, & tant de gloire
Ne peuvent pas ſi tôt ſortir de ta memoire.
Mais ce qu' on ne pourroit jamais s' imaginer,
Cinna, tu t' en ſouviens, & veux m' aſſaſſiner! (*Not. I*)

Egli è vero che nè tragico timore nè compaſſione deſta il pericolo di un traditore ſenza ſcuſa qual è Cinna, che al proprio dovere verſo un ſovrano e un ben-fattore contrappone la ſemplice compiacenza per una donna. Nondimeno queſto vero effetto della tragedia che in tal favola in niun conto ſi produce, vien compenſato dal nobil perdono di Auguſto quanto meno atteſo tanto più

più accetto. Si ſono renduti aſſai memorabili pel pubblico plauſo e per le lagrime del gran Condè i verſi dell' ultima ſcena (Nota II):

Je ſuis maître de moi comme de l' univers,
Je le ſuis, je veux l' être. O ſiècles, o memoires,
Conſervez à jamais ma derniere victoire . . .
Soyons amis, Cinna, c' eſt moi qui t' en convie.

Benchè le rappreſentanze de' martiri Criſtiani ſieno poco atte ad eccitar la tragica compaſſione, per eſſer la loro morte un vero trionfo che non ci laſcia luogo a dolere, pure il *Poliuto* col nobile carattere del protagoniſta e coll' amore che ha queſt' eroe per la ſpoſa Paolina, ch' egli fa ſervire a i doveri della religione abbracciata, è una tragedia che chiama l' attenzione. Vago in eſſa è pur anco il colorito degli affetti epiſodici della virtuoſa e ſenſibile Paolina e dell' appaſſionato e nobile Severo.

Pregiavaſi Cornelio d' aver nel ſuo *Pompeo* procurato di far ſentire ne' penſieri e nelle fraſi il genio del ſuo Lucano, e quindi di eſſerſi ſollevato più che nelle altre ſue favole. Ma gli ornamenti e le figure epiche e liriche, come niuno più ignora, rieſco-

ſcono troppo impertinenti nella poeſia tragica. I critici giudizioſi riprendono nel *Pompeo* molte eſpreſſioni nella deſcrizione degli effetti della ſtrage di Farſaglia, e varj concetti affettati del racconto di Acoreo dell' ammazzamento di Pompeo e del preſente fatto a Ceſare della di lui teſta. Pur vi ſi ſcorgono alcuni tratti ſublimi che non debbono naſconderſi alla gioventù. Tale a me ſembra l' immagine contenuta in queſte parole:

Il s' avance au trèpas
Avec le même front qu' il donnoit des èlats.

Patetica e nobile è pur l' apoſtrofe di Ceſare alla viſta dell' urna delle ceneri di Pompeo:

Reſtes d' un demidieu, dont à peine je puis
Egaler le gran nom, tout vainqueur que je ſuis.

L' altre tragedie reputate degne del gran Cornelio ſono il *Nicomede*, il *Sertorio*, la *Rodoguna*. Preſentò nella prima la magnanimità nel punto più viſtoſo. Nel Sertorio ſi prefiſſe di moſtrare un modello di politica e di perizia militare, e vi ſi nota più di un tratto nobile, come queſto,

Ro-

Rome n' eſt plus dans Rome , elle eſt toute où je ſuis ,

che forſe ebbe preſente Metaſtaſio facendo dire a Catone

Son Roma i fidi miei , Roma ſon io .

Con predilezione amava Cornelio la Rodoguna come la migliore delle ſue favole ; ed i critici Franceſi ſingolarmente ne pregiarono l' atto quinto . Ma l' eccefſiva crudeltà di Cleopatra , che qual altra Medea trucida Seleuco ſuo figlio e perſeguita gli altri , fa fremere lo ſpettatore ed irrita l' indignazione .

Poca mercede uſarono i Franceſi e ſingolarmente il Voltaire alle altre di lui tragedie . *Eraclio* , *Pertarite* , *Teodora* , *Edipo* , *Berenice* , *Otone* , *Sofonisba* , *Pulcheria* , *Ageſilao* , *Sancio* , *Attila* , il *Vello d' oro* , tutte, mal grado di varie ſcene eccellenti che vi s' incontrano , furono reputate mediocri , ed inſieme colla *Medea* caddero nel rappreſentarſi , nè i poſteri ne riſtabilirono il credito (1) . Cornelio che dopo aver ceſſato di ſcri-

(1) Dopo ciò poco parmi conducente al vantag-

ſcrivere pel teatro pur vi era ſtato indotto un' altra volta, al fine da buon ſenno nel 1675 dopo la rappreſentazione del *Surena*, che non fa ſcorno alla vigoroſa vecchiezza di sì gran tragico, rinunziò alla poeſia drammatica.

Queſto padre e legislatore del teatro franceſe morto nel 1684 in Parigi merita di ſtudiarſi da chi voglia coltivar la tragica poeſia. " Non è così facile (diſſe di lui con verità M. Racine) trovare un poeta che abbia poſſeduti tanti talenti, l'arte, la forza, il diſcernimento, l'ingegno ". " Non farà mai abbaſtanza ammirata (aggiugneva) la nobiltà, l'economia negli argomenti, la veemenza nelle paſſioni, la gravità ne' ſentimenti, la dignità e la prodigioſa varietà ne' caratteri ". Dotato d' ingegno ſtraordinario e ſoccorſo dalla lettura degli antichi moſtrò ſulla ſcena la ragione accompagnata da tutta la pompa e da tutti gli ornamenti de' quali è capace la lingua franceſe. In tutti gli oggetti egli ſpande la propria ſenſibilità:

taggio della gioventù il particolareggiare ſu i loro difetti. Chi ne bramaſſe qualche ſaggio, conſulti l' edizione del teatro di Cornelio pubblicata colle oſſervazioni di Voltaire, ed anche l' eccellente *Paragone della poeſia tragica* del più volte lodato conte Pietro di Calepio.

lità : riſcalda ed avviva la ſteſſa politica, come fece ſpecialmente nel *Sertorio* e nell' *Attila*: con un tratto di pennello imprime in chi legge o aſcolta la più ſublime idea . Paliſſot ebbe ragione di così dire: " Per mezzo degli ſteſſi capi d' opera di Cornelio abbiamo noi imparato a conoſcere l' eſagerata mediocrità degli ultimi ſuoi drammi ; e pure i più deboli di eſſi potrebbero paſſar per eccellenti oggi che ci troviamo sì biſognoſi ". Ingegno raro tutte in ſe raccolſe le più rilevanti doti della poeſia tragica , il tenero , il patetico, il terribile , il grande, il ſublime . Elevandoſi all' eroiſmo più eccelſo , eleva e tira ſeco gli animi tutti . Si è già detto ch' egli è un' aquila , che ſi ſolleva ſopra le nubi mirando il ſole ſenza prender cura de' baleni che ſi accendono e de' fulmini che ſtriſciano per l' atmoſfera .

Ma perchè la gioventù non creda che tutto nel di lui ſtile ſia oro puro , vuolſi avvertire ch' egli pur troppo pagò il tributo al mal guſto delle arguzie vizioſe che dominava ſotto il regno di Luigi XIII e nel principio di quello di Luigi XIV . Troppo abbonda di dialoghi romanzeſchi , di monologhi riſtucchevoli , e di penſieri che oltrepaſſando i giuſti limiti del ſublime , cadono nella durezza di certa popolarità ricercata e ſtrana . Per avviſo dello ſteſſo ſuo compatriotto Giambatiſta Rouſſeau egli invece di eſprimere negli amanti il carattere dell'

dell' amore, ha in essi dipinto il proprio, trasformandoli per lo più in avvocati, in sofisti, in declamatori e qualche volta in teologi (Nota III). Ma Voltaire che poche volte si mostrò indulgente verso il gran Cornelio, colse nel segno affermando che " il di lui ingegno tutto ha creato in Francia, dove prima di lui niuno sapeva pensar con forza, ed esprimersi con nobiltà; appartenendo i suoi difetti al secolo in cui fiorì, e le bellezze unicamente al suo ingegno ".

Nel medesimo anno *1666* quando si rappresentò l'*Agesilao* di Cornelio, comparve sulle scene l'*Alessandro* di Giovanni Racine nobile e giovane poeta, da cui cominciò una specie di tragedia quasi novella. Nelle tragedie di Cornelio grandeggia la virtù, e l'eroismo vi si tratta con una sublimità che riscuote ammirazione, ma vi si accoppiano certi amori per lo più subalterni che riescono freddi e poco tragici. In quelle di Racine trionfa un amor tenero, semplice, vero, vivace, forse non sempre proprio per la grandezza del coturno, perchè non sempre principale e furioso, ma sempre idoneo a commuovere. Il felice pennello di Racine con grazia e diligenza al vivo e maestrevolmente ritrae la delicatezza delle anime sensibili. La gioventù, e specialmente le donne pieghevoli alla tenerezza, poco intendono, e poco prendono interesse, p. e.,

nelle vedute politiche d'un tiranno, nell' ambizione d'un conquiſtatore, nel patriotismo eroico di un Romano o d' un Greco. Ma ſubito preſtano l' attenzione a ciò che raſſomiglia a quel che ſentono in ſe ſteſſe, e vanno agevolmente ſeguitando il poeta nelle commozioni che diſviluppa, e ne favellano con vivacità e conoſcimento. Qual giovanetta poſta nelle circoſtanze di Ermione non vi farà le medeſime richieſte?

Mais as-tu bien, Clèone, obſervè ſon viſage?
Goûte-t-il des plaiſirs tranquilles & parfaits?
N' a-t-il point detournè ſes yeux vers le palais?
Dis-moi, ne t' es tu point preſentèe à ſa vüe?
L' ingrat a-t-il rougi lorſqu' il t' a reconnüe? &c.

Tutte le donne poſſono comprendere ſenza ſtento la doloroſa diviſione di Tito e Berenice; parrà loro di trovarſi nel caſo; al pari di quella tenera regina ſi ſentiranno penetrate da queſt' eſpreſſioni:

Je n' ècoute plus rien, & pour jamais adieu . . .
Pour jamais! . . . Ah Seigneur, ſongez-vous en vous même

Com-

Combien ce mot cruel eſt affreux quand on aime?

Siffatte analiſi delicate della tenerezza, o ſe vuol dirſi alla franceſe, del *ſentimento*, anche ſenza tanti pregi che adornano le di lui favole, avrebbero baſtato a farle riuſcire in Francia e nella corte di Luigi XIV che reſpirava per tutto amoreggiamenti anco in mezzo alle ſpedizioni militari. Ma Racine al tenero, al ſeducente accoppiò il merito di una verſificazione mirabilmente fluida e armonioſa, correzione, leggiadria, e nobiltà di ſtile, ed un' eloquenza ſempre uguale, ch' è la diviſa dell' immortalità onde ſi diſtinguono i poeti grandi da' volgari. (*Nota IV*)

In quel ſecolo per la Francia fortunatiſſimo forſe la poeſia franceſe pervenne alla poſſibile venuſtà per le favole di Racine e per li componimenti di Boileau; ma il drammatico ebbe ſopra il legislatore di quel Parnaſſo il vantaggio del raro dono della grazia, che la natura concede a' ſuoi più cari allievi, agli Apelli, ai Raffaelli, ai Correggi, ai Pergoleſi, ai Racini, ai Metaſtaſii.

Tralle tragedie di Racine ſenza dubbio più giudizioſamente combinate, meglio graduate, e più perfette di quelle di P. Cornelio, per avviſo de' più ſcorti critici, trionfano l' *Ifigenia* rappreſentata nel 1675,

in cui con singolar diletto da chi non ignora il tragico tesoro greco si ammirano tante bellezze di Euripide, malgrado dell' evenimento di Erifile che muore in vece di Ifigenia senza destar pietà, trovando lo spettatore disposto unicamente a compiangere la figliuola d' Agamennone; l' *Atalia* uscita nel 1691, ove il poeta s' innalza e grandeggia imitando alcuna volta il linguaggio de' profeti; il *Britannico* rappresentato nel 1670, in cui si eccita il tragico terrore per le crudeltà di un mostro di tirannia nascente in Nerone, e di passaggio s' insegna a' principi ad astenersi da certi esercizj disdicevoli alla maestà; e la *Fedra* comparsa sulle scene nel 1677, la quale per tanti pregi contenderebbe a tutte il primato senza il freddo inutile innamoramento d' Ippolito ed Aricia (1). In fatti questa galanteria, per dirla

(1) Questi componimenti saranno sempre le più preziose gemme del tragico teatro, e faranno sì che Racine si acclamerà come il principe de' tragici del secolo XVII dovunque regnerà gusto, sapere, giudizio, sensibilità ed ingegno. Se pur una di queste prerogative avesse posseduto il fu Garcia de la Huerta, veggasi da ciò che egli affermò di Racine nel suo gran *papelon* chiamato *prologo*.

Racine, al suo avviso, fu uno degl' ingegni più volgari della Francia (*uno de los mas comunes*):

dirla alla franceſe, ſconvenevole al carattere d'Ippolito, e fredda a fronte del tragico e diſperato amor di Fedra, non ſi approvò nè da' contemporanei nè da' poſteri; benchè il dotto e giudizioſo M. Le Batteux quaſi per gentilezza volle diſcolparne Racine con

nes): altro merito non ebbe che l'eſatta oſſervanza delle regole, ed una ſcrupoloſa proliſſa pazienza in lavorare ſtentatamente: mancava di forza, di *maſculinidad* d'ingegno, di vivacità e di fuoco d'immaginazione. Per Huerta l'*Atalia* è un teſtimonio irrefragabile dell'*imbecillità* di Racine; e ciò per quali ragioni? perchè vi ſi contano *tredici interlocutori*, e vi ſi trova *un' affettata regolarità ed elleniſmo con che procurò di ſupplire alla mancanza dell' ingegno*. Nella *Fedra miſero lavoro di tre anni* egli ravviſa *i più madornali difetti*; e quali egli ne accenna? *la ſcelta di un' azione tanto abbominevole e così piena di orrore*, che egli ſtando in Parigi non ebbe valore di veder la ſeconda volta rappreſentare alla Dumenil il carattere di Fedra, ove *così ſenſibilmente ſi oltraggia la decenza e la veriſimiglianza*. Il lettore da ſe giudicherà tra Racine ed Huerta, a qual de' due meglio competano i gentili elogj d'*ignoranza*, *d'imbecillità*, *di meſchinità*, *d'incapacità*, che queſt' ultimo declamando profonde a larga mano ſul tragico Franceſe. Se a taluno ſembraſſe il ſig. Huerta una immonda arpia di Stinfalo che ſvolazzando imbratta e corrompe le imbandite dilicate menſe reali di Fineo, chi gli darebbe torto?

dire che lo ſteſſo Euripide poſto nelle medeſime circoſtanze del tragico Franceſe, non l' avrebbe rifiutato . Certo è che anche Luigi Racine diſapprovò quegli amori epiſodici , e diſſe del padre , che " dovea eſſer meno compiacente pel di lui ſecolo , e non introdurre un amor *galante* in un argomento in cui l' amor tragico dee regnar ſolo ". È queſt' unico difetto trovava nella *Fedra* Arnaldo d'Antilly, il quale confeſsò che ſenza tale galanteria la *Fedra* (che fece fuggire dal teatro Parigino il dilicato Huerta) *nulla conteneva* che non conduceſſe *alla correzione de' coſtumi*.

Adunque (dirà taluno) bandiremo l' amore dalle tragedie? Io non ſo per qual gotica ſtranezza di guſto i critici pedanti rendono problematiche le verità più manifeſte. L' amore è una delle più attive paſſioni umane, e può al pari di ogni altra contribuire ad eccitar la compaſſione e 'l terrore per correggere e dilettare. E chi può dubitarne? Muovaſi un Polifonte per ambizione all' eſterminio di qualche famiglia legittimamente ſovrana, o apporti un Paride per la cieca ſua paſſione per un' Elena le fiamme nella ſua patria , un ingegno grande ſaprà uſar con arte di entrambe queſte furioſe paſſioni per deſtar le vere commozioni tragiche. Ma ſe quel Polifonte e quel Paride prendono il linguaggio de' Celadoni , e ſi trasformano in pretti ſignorotti Franceſi, diventeran-

ranno personaggi comici malinconici, e i loro amori si rigetteranno dal coturno. L' amore (è stato detto mille volte) perchè sia tragico vuol esser forte, impetuoso, disperato, dominante; e se è mediocre ed episodico, qual è quello d' Ippolito, di Antioco, di Sifare e di Farace presso Racine, di Teseo, di Eraclio e di altri personaggi in Cornelio, della maggior parte de' personaggi di Quinault, di Filottete in Voltaire, di Porzia e Marzia e Marco e Porzio e Sempronio e Giuba in Addisson, allora un amor simile è semplice *galanteria* famigliare da bandirsi dalla vera tragedia. Ippolito innamorato d' Aricia nulla ha di tragico; ma Fedra innamorata d' Ippolito figliuolo del di lei consorte, perturba ed atterrisce, e commovendo diletta ed ammaestra. Tragica è la situazione di Fedra:

Je sai mes perfidies,
Oenone, & ne suis point de ces femmes hardies,
Qui, goûtant dans le crime une tranquille paix,
Ont sçu se faire un front qui ne rougi jamais?
Je connois mes fureurs, je les rappelle toutes.
Il me semble deja, que ces murs, que es voutes
Vont prendre la parole, & prets à m' accuser

Ar-

Attendent mon epoux, pour le desabuser.
Mourons . . .

E nell'atto IV:

Moi jalouse? & Thèsèe est celui que j' implore?
Mon epoux est vivant, & moi je brûle encore?
Pour qui? quel est le coeur où prètendent mes voeux?
Chaque mot sur mon front fait dresser mes cheveux.

Funesti eziandio, disperati, tragici sono gli amori di Torrismondo e di Alvida nel Tasso; di Semiramide, di Nino e Dircea nel Manfredi; di Mustafà e Despina nel Bonarelli; di Bibli nella tragedia del Campi.

Al contrario sparisce ogni idea tragica allorchè Cesare presso Cornelio dice d' aver combattuto con Pompeo ne' campi di Farsaglia *per gli begli occhi di madama Cleopatra*, espressione degna di un marchesino Francese. Freddo è pure il complimento di Eraclio *agli occhi tutti divini di Eudossa*, e la protesta ch' egli fa di aspirare al trono unicamente *per la sete che ha di farne parte alla sua bella*. Nel *Sertorio* si confonde l'idea del gran capitano e del gran politico colla poco grave immagine di un vecchio vi-

visconte o colonnello Francese innamorato. La *Sofonisba* di Mairet, anco per testimonio di Saint Evremond, ci nasconde affatto la magnanima figliuola di Asdrubale, manifestando solo una *coquette* ordinaria. Tomiri che nella *Morte di Ciro* di Quinault va cercando sul teatro *ses tablettes* perdute, fu ben meritevole della derisione di Desprèaux. Non si domandi dunque se l'amore possa entrar nelle tragedie come ogni altra eccessiva passione; ma sì bene, qual sia l'amore che le degradi, e che indebolisca quasi tutte le tragedie francesi.

Racine nelle sue belle favole non sempre si appressa alla perfezione, benchè sempre sia nobile, elegante, armonioso e saggio. Nulla più lontano dal carattere del vincitor di Dario e dalla tragica gravità quanto il di lui *Alessandro* che sembra uno degli eroi da romanzo. La *Tebaide*, per valermi delle parole di Pietro da Calepio, scopre anche la gioventù del poeta. Si vede nella *Berenice* tutto ad un tempo la delicatezza del suo pennello, e la natural pendenza del suo genio al molle e all'elegiaco. L'Oreste da lui dipinto nell'*Andromaca*, la cui rappresentanza costò la vita al commediante Montfleury, rimane inferiore alla dipintura fattane dagli antichi. Nel *Mitridate* la compassione è più per Monima che pel protagonista, il quale poco più del nome ritiene di quell'irreconciliabil nemico

de'

de' Romani, e si vale di un' astuzia poco tragica per iscoprir gli affetti di Monima. Mai non si ripeterà abbastanza che la tragedia quando rappresenti un' azione rinchiusa in una famiglia, benchè reale, senza mostrare un necessario incatenamento degli affetti de' personaggi coll' interesse dello stato, e quando singolarmente si aggiri su di amorosi interessi, simil tragedia, dico, rimarrà sempre nella classe delle favole malinconiche poco degne di Melpomene. Così Racine, tuttochè mirabile per tanti pregi, non ci obbliga a fare una piena eccezione alle tragedie francesi, che quasi tutte sono un tessuto d' interessi proprj del focco trattati con tetra gravità. Dupin non a torto conchiudeva così: " Le nostre tragedie le più gravi altro non sono che commedie sollevate ". Dacier fralle altre critiche fatte alle tragedie nazionali, diceva: " Noi abbiamo tragedie, la cui costituzione è sì comica, che, per farne una vera commedia, basterebbe cangiarne i tomi ". E Voltaire diceva ancora: " Non v' ha cosa più insipida, più volgare, più spiacevole del linguaggio amoroso che ha disonorato il teatro francese. Io già non parlo dell' amore energico, furioso, terribile che ben conviene alla vera tragedia; parlo . . . degli amori proprj dell' idilio e della commedia anzichè della tragedia ".

Circa lo stile di esse, senza derogare ai pre-

pregi inimitabili di P. Cornelio e di Racine e di altri del corrente secolo, vengono in generale tacciati i tragici francesi, e singolarmente il Cornelio, dal marchese Maffei, dal Muratori, dal Gravina, dal Calepio, di certo lambiccamento di pensieri, di concetti ricercati e tal volta falsi, di tropi profusi e ripetuti fino alla noja, di espressioni affettate, di figure sconvenevoli alla drammatica. A ciò che chiamasi poesia fra' Greci ed Italiani, trovasi ne' drammi francesi sostituito certo parlar poetico particolare. I vizj, le virtù ed anche gli attributi accidentali nelle loro favole (nota il Colepio) diventano le persone agenti. L'odio giura, vede, teme; il furore si lascia disarmare; la virtù trema; l'ira chiama; l'amicizia e la gloria arrossiscono. I segni si usano per le cose, come i *troni*, le *corone*, gli *scettri*, gli *allori*, le *catene*. Non v'ha scena in cui non s'incontri *tempesta* per avversità, *abisso* per oppressione, *fulmine* per castigo, *sacrificio* per sofferenza ecc. Sono, è vero, tali figure ammesse ancora nella poesia de' Greci e degl'Italiani; ma da' drammatici francesi usansi con tal frequenza e di rado variate colla mescolanza di altre formole poetiche non disdicevoli alla scena, che partorirono noja e rincrescimento.

Simili maniere abbondano anco nelle tragedie del Racine, ma ecco in che egli si distingue da' tragici volgari. In questi quel per-

perpetuo teſſuto di aſtratti che diventano perſone, e la ripetizione de' medeſimi tropi forma l'unico fondo del loro ſtile; ma Racine le accompagna con altre maniere poetiche calcando da gran poeta le tracce degli antichi tragici che ſtudiava e ſi proponeva per modelli e per cenſori (1). Non è perciò maraviglia che aveſſe portato a così alto punto l'eſpreſſione, l'eleganza, l'armonia e la vaghezza dello ſtile ed il patetico. Talvolta gli ſi notarono alcune traſpoſizioni inuſitate, e certe maniere non ſempre limpide, di che giudichino i nazionali. Certo è però che ſpecialmente nell' *Aleſſandro* e ne' *Fratelli nemici*, ſi oſſervano molti concetti ricercati, il dolore eſpreſſo con troppo ſtudio, varj contrappoſti non proprj della ſcena, qualche ſentimento freddo e qualche immagine ſuperflua. Più rari ſono queſti difetti nelle altre ſue favole, benchè alcuno ſe ne rinvenga ancora nel *Mitridate*, nell' *Andromaca* e nell' *Ifigenia*. Nella *Fedra* più che la ſoverchia pompa del racconto di Teramene da ognuno oſſervata, feriſce il guſto e il buon ſenno il ſentire con figure intempeſtive e con improprj e falſi penſieri, che *il cielo guarda con*

(1) V. la di lui prefazione al *Britannico*.

con orrore il mostro marino, la terra n' è scossa, l' aria infettata, e le onde che lo condussero alla riva, vinculano spaventate. Ma senza tali nei Racine che studiava sì felicemente il cuore dell' uomo e la poesia originale de' Greci, Racine che possedeva il rarissimo dono dello stile e della grazia, che avrebbe mai lasciato alla gloria della posterità?

In simil guisa declinando il passato secolo pose in Francia il suo seggio una specie di tragedia inferiore alla greca per energica semplicità, per naturalezza e per apparato, ma certamente da essa diversa per disegno e per ordigni, forse più nobile per li costumi, e fondata su di un principio novello. I Greci che nella poesia ravvisarono l'amore per l' aspetto del piacer de' sensi, non l'ammisero nella tragedia come non convenevole. I moderni sulla scorta del Petrarca attinsero nella filosofia Platonica una più nobile idea dell' amore, e ne arricchirono la poesia, e quindi così purificato passò alle scene. Il gran tragico francese P. Cornelio non mai se ne valse come oggetto principale; e fu Racine il primo a introdurlo nella tragedia con decenza e delicatezza; e quindi dee dirsi che da lui cominciasse la scena tragica ad avere un carattere tutto suo. Adunque la tragedia greca e la francese in un medesimo genere di poesia presentano due spezie sì differenti, che

che giudicar dell'una col rapportarla all'altra è veder le cose abbagliate, e quali d'alto mare veggonsi le terre che pajono un groppo di azzurre nuvolette (1).

Mentre i due lodati gran tragici fondavano la tragedia nel lor paese ora seguendo i Greci, gl'Italiani e gli Spagnuoli, or discostandosene, fuvvi ancora qualche altro scrittore che vi si occupò con applauso. Nell'inverno in cui si rappresentò il *Cid*, comparve la *Marianna* di Tristano, nella quale declamò con tal vigore il commediante Mondori che vi perdè la vita. Voltaire la rammenta con disprezzo mal grado di essersi continuata a rappresentare per più di cento anni. Ludovico Dolce, come accennammo, servì d'esempio a' Francesi ed agli Spagnuoli nel portar sulla scena questo argomento.

Tom-

(1) Il più volte lodato sig. Mattei nel *Nuovo sistema d' interpretare i tragici Greci* osservò ancora che *la tragedia de' Francesi non è la tragedia de' Greci*; ma non ne fece consistere la differenza in altro che nella *mancanza de' cori*, la qual cosa non la diversifica nell'essenza. Diceva poi nella pag. 194: *le tragedie Francesi possono definirsi drammi di Menandro e di Terenzio che contengono soggetti ed argomenti tragici non comici*. Non so quanto i Francesi si possano chiamar contenti di codesta specie d'indovinello, paradosso, o garbuglio.

Tommaso Cornelio fratello di Pietro minore d' intorno a venticinque anni, compose ancora varie tragedie fortunate. La sua *Arianna* si rappresentò nel 1672 nel tempo stesso che si recitava il *Bajazzette* di Racine tragedia di gran lunga superiore alla favola del giovane Cornelio; ma questa fu sommamente applaudita, e si è ripetuta fino a' nostri tempi, tuttochè soggiaccia al difetto generale di aggirarsi sugl' intrighi amorosi propri di una commedia. L' autore spese in comporla quaranta giorni; ma il tempo si consuma nel maneggio della lima sullo stile, ed è quello che manca all' *Arianna*. Trasse T. Cornelio il suo *Conte d' Essex* dalla commedia spagnuola del Coello *Dar la vida por su Dama*; ma rendendola più regolare ne peggiorò il carattere dell' Essex. Il di lui *Timocrate* (componimento cattivo, carico d' accidenti romanzeschi e poco verisimili, e mal versseggiato) fu dal pubblico tante volte richiesto e tante si ripetè, che i commedianti infastiditi dopo ottanta recite chiesero in grazia di rappresentare altri drammi. Tommaso con più debolezza di stile e con minore ingegno del fratello merita ancor la stima de' nazionali per essere stato più del fratello gastigato nell' uso delle arguzie viziose, per la scelta degli argomenti, per la vasta letteratura ond' era ornato, e per la purezza con cui parlava la propria lingua. Sotto di Pietro (pro-

nun-

nunziò Voltaire) Tommaso al suo tempo era il *solo degno di essere il primo*, eccettuandone Racine cui niuno de' contemporanei fu comparabile.

Cirano di Bergerac nato nel Perigord nel 1620 e morto nel 1655 fece una tragedia della morte di *Agrippina*, e nel personaggio di Sejano diede il primo esempio delle massime ardite usate poscia da' moderni tragici della Francia con tal frequenza ed intemperanza, che, al dir di M. Paliſſot, ne sono essi divenuti ridicoli; or che diremo di certi ultimi Italiani che hanno portato al colmo questo difetto?

Filippo Quinault nato in Parigi nel 1634 e morto nel 1688, oltre alle opere musicali e alle commedie, delle quali parleremo appresso, compose otto tragicommedie e quattro tragedie. Tralle prime riscosse particolari applausi *Agrippa re d' Alba*, ovvero il *Falso Tiberino*, rappresentata nel 1660 per due mesi continui e rimasta su quelle scene. Piacquero anche *Amalasunta* e le altre, ad eccezione del *Fantôme amoureux* tolta dalla commedia spagnuola *El Galàn Fantasma*, la quale cangiando linguaggio non migliorò di vivacità ne' colpi di teatro (1).

Le

(1) Gli apologisti Spagnuoli doveano contare anche questa favola di Quinault tra quelle che i Francesi trassero da' loro compatriotti.

Le tragedie fono: la *Morte di Ciro* uſcita nel 1656, in cui ſi veggono ſtranamente avviliti i caratteri del gran Ciro, degli Sciti e della loro regina Tomiri, oltre a' difetti d'arte e di verifimiglianza nelle ſituazioni e ne' conſigli; *Aſtrato re di Tiro* rappreſentata per tre meſi nel 1663 e rimaſta al teatro malgrado de' motteggi di Boileau; *Bellerofonte* tragedia fiſchiata nel 1665 ſenza eſſer peggiore delle altre; e *Pauſania* uſcita nel 1666 che ebbe miglior fortuna. Invano ſi rileverebbe l'effemminatezza dello ſtile, la mancanza di verità nelle ſituazioni, l'inverifimiglianza de' colpi, l'ineguaglianza de' caratteri, ed altri difetti di queſte favole che ſi aſcoltarono per qualche anno e ſparvero ſenza ritorno. Quinault non fu letterato (1), non ſapeva la ſtoria, non avea ſtudiato il genio e i coſtumi delle nazioni; non ebbe altra ſcorta che il proprio ingegno e l'immaginazione. Faceva verſi ben torniti, ma non moſtrò di eſſer nato per la poeſia tragica. Nelle ſue tragedie, come oſſervò Saint Evremond, ſi cerca ſovente il dolore, e vi ſi trova ſolo certa tenerezza per lo più intempeſtiva che degene-

(1) V. *Fureteriana*. Avete voi, gli fu domandato, letto *Natalis Comes* ſulla mitologia? No, riſpoſe Quinault, ma ho letto *Noel le Comte*.

ra in mollezza. Fu segno a' morsi satirici di Boileau amico di Racine e degli antichi, e fu lodato da Perrault emulo di Boileau e adulatore de' moderni. Anche Pradon cattivo scrittore di varie tragedie spesso rappresentate con affluenza di spettatori, prese contro il medesimo satirico Francese la difesa di Quinault.

Duchè ajutante di camera di Luigi XIV ebbe l' onore di comporre alcune tragedie sacre pel teatro della sala di mad. di Maintenon, le quali si recitarono dalla duchessa di Borgogna e dal duca d' Orleans col famoso commediante Baron che le dirigeva. Egli si valse di argomenti tratti dal Testamento Vecchio. Il suo *Gionata* e l' *Assalonne* non hanno veruna digressione amorosa che le deturpi, in ciò preferendo con senno l' esempio della sola *Atalia* di Racine a tutto il teatro tragico francese. Non pertanto Achinoa moglie di Saulle colle due sue figliuole introdotte nel *Gionata*, e Maaca e Tamar nell' *Assalonne*, sono persone oziose, inutili a quelle azioni. Viene egli ripreso eziandio per aver nell' *Assalonne* alterata la storia sacra, facendolo penitente per renderlo atto a muovere la compassione. Ma si loda con ragione l' elezione ch' egli seppe fare de' principali personaggi propri ad eccitar la pietà tragica. Anche l' ab. Gênet compose alcune altre tragedie rappresentate dalla duchessa du Maine colle sue dame.

Si

Si compoſero parimente varie ſacre tragedie latine. Le più note ſono quelle del celebre Dionigi Petavio, di cui s' impreſſe in Parigi nel 1620 il *Siſara*, e quattro anni dopo l' *Uſthazane*, ovvero i *Martiri Perſiani* con altre. Nel medeſimo anno 1620 uſcirono alla luce la *Solima* e la *Santa Felicita* di Niccolò Cauſin. Si pubblicarono nel 1695 anche in Parigi le quattro tragedie di Franceſco Le Jay, cioè il *Giuſeppe riconoſcente i fratelli*, il *Giuſeppe venduto*, il *Giuſeppe Prefetto in Egitto*, il *Daniele*.

CAPO III

Stato della Commedia Franceſe prima e dopo di Moliere.

Pietro Cornelio che portò la tragedia alla virilità, laſciò in Francia la commedia quaſi nella fanciullezza. Le prime ſue ſette commedie poco intereſſanti e difettoſe, ebbero qualche merito in confronto de' poeti contemporanei. Il *Bugiardo*, tratto dalla *Verdad ſoſpechoſa*, e dal *Mentiroſo en la corte* degli Spagnuoli, ſi rappreſentò dopo che avea Cornelio illuſtrate le ſcene con gli *Orazj*, col *Cinna* e col *Poliuto*, cioè nel 1641 o 1642. Queſta commedia aſſai piacevole di carattere e d' intrigo, al dir di

Voltaire, fu la prima ricchezza del comico teatro franceſe ; ma ſecondo M. de Fontenelle nella *Vita* di Cornelio , eſſa non baſtò per iſtabilirvi la vera commedia . Non era al fine queſto dramma che una traduzione in parte corretta , nella quale ſi cercava il ridicolo negli eventi immaginati con arte anzi che nel cuore umano che ne abbonda . Boisrobert , Scarron , Deſmaret , T. Cornelio ſeguendo l'eſempio di Pietro traſportarono , come dicemmo , diverſe favole ſpagnuole al lor teatro , purgandole per lo più dalle principali irregolarità , ma ſovente sfigurandole e convertendo in baſſezze ſcurrili le grazie originali (1) .

Da ciò ſi vede che dominava allora in Francia la commedia d' intrigo , ſenza eſſere arrivata al punto , ove l' avea portata in Italia il cavaliere Giambatiſta della Porta ; ma la dipintura delicata de' coſtumi attendeva l' inimitabile Moliere , cui i poſteri diedero e conſervano il meritato titolo di *padre della commedia franceſe* .

Dopo le guerre civili che durarono ſino al 1652 cominciò Giambatiſta Poquelin detto Moliere a girar colla ſua comitiva per le provincie , e nel 1653 rappreſentò in Lio-

(1) Vedaſi la prefazione di M. Linguet al ſuo *Teatro Spagnuolo* .

Lione, indi in Beziers, in Grenoble, in Roano fino alla ſtate del 1658 con general plauſo alcune farſe piacevoli benchè irregolari, delle quali rimaſero i ſoli nomi. Le prime ſue commedie che tirarono maggiormente l'attenzione del pubblico, furono lo *Stordito*, ed il *Diſpetto amoroſo*. L'una e l'altra appartengono al teatro Italiano. I medeſimi Franceſi non ignorarono, che l'azione ed i principali colpi di teatro della prima ſi tolſero da una commedia Italiana (1). *Arlecchino ſervo balordo* ſi rappreſentava in Francia a ſoggetto da' commedianti Italiani; e Niccolò Barbieri detto Beltrame nel 1629 diede alla luce per le ſtampe la ſua commedia l'*Inavvertito* (2), la quale ſervì di modello prima alla commedia di Quinault l'*Amante Indiſcreto* oſſia il *Padrone Stordito* rappreſentata nel 1654, indi allo *Stordito* di Moliere incomparabilmente migliore di quella di Quinault. Abbiamo poi già notato che il *Diſpetto amoroſo* fu traduzione degl'*Inganni* commedia del Milaneſe Niccolò Secchi. La ſtoria dunque ci dimoſtra, che ſiccome Guillèn de

(1) V. il libro intitolato *Nouvelles Ce Nouvelles* di Vizè pubblicato in Parigi l'anno 1663.

(2) V. ciò che ne additò il marcheſe Maffei nelle *Oſſervazioni letterarie*.

Caſtro ſervì di ſcorta al gran Cornelio nella tragica carriera, così nella comica il gran Moliere ebbe per guida gl' Italiani ; benchè ſenza tradire l' intereſſe di queſte favole ſtraniere ſeppe dar loro maeſtrevolmente un colorito nazionale.

Le *Prezioſe ridicole* ſi rappreſentarono prima del 1658 per la prima volta in Beziers con molto applauſo. L' intrigo ha una tinta di farſa , ma vi ſi motteggia grazioſamente il mal guſto dello ſtile romanzeſco e affettato, che le donne ſteſſe ſeguendo la moda prendevano nella converſazione più famigliare. Allorchè poi queſta farſa ſi ripetè in Parigi dove il ridicolo che vi ſi ſatireggia, eſſer dovea più diſteſo e più notabile, ſi accolſe così favorevolmente che ſe ne continuarono le rappreſentanze per quattro meſi continui, raddoppiandoſi ſin dalla ſeconda recita il prezzo ordinario dell' entrata. E' ben noto che in una di queſte un vecchio rapito dal piacere gridò dalla platea, *coraggio*, *Moliere*, *queſta queſta è la buona commedia*, voce della natura onde ſiamo avvertiti che il pubblico polito, ſe la pedanteria non lo corrompe, ſa giudicar dritto de' componimenti teatrali.

Nell' autunno del medeſimo anno venne Moliere co' ſuoi nella capitale della Francia. Cominciò le rappreſentazioni colla tragedia del *Nicomede* di P. Cornelio, e con una delle ſue farſe il *Dottore innamorato* ; ed il mo-

modo di rappresentare di questa comitiva piacque alla corte, e Moliere ottenne di re di stabilirsi in Parigi, e di alternare sul teatro del Picciolo-Borbone colla comitiva Italiana.

La dimora ch'ei fece in corte contribuì all' aumento de' lumi di Moliere intorno al cuore umano e a' costumi nazionali, e disviluppò sempre più il suo discernimento e buon gusto, e ne migliorò lo stile. Tutto ciò si conobbe nella recita del *Cocu imaginaire* scritto più correttamente delle prime favole. Il carattere di questa favola parimente ricavata dagl' Italiani non è de' più dilicati, ma per la piacevolezza e per l' interesse che vi si sostiene, si rappresentò quaranta volte.

Fino alla state del 1662 diede Moliere al teatro il *Principe geloso*, in cui riuscì male come attore e come poeta, la *Scuola de' mariti* tratta principalmente dal Boccaccio, la cui riuscita consolò l' autore, e cancellò la svantaggiosa impressione della favola precedente, e gl' *Importuni* commedia in cui non si vede altra connessione se non quella che si trova in una galleria di belli ritratti, ma pure si accolse con indulgenza per essere stata composta, studiata e rappresentata in quindici giorni.

Intanto il graziosissimo attore comico conosciuto col nome di *Scaramuccia*, il quale nel mese di giugno del 1662 prese con-

gedo dal pubblico per venire in Italia, tornò dopo quattro mesi di assenza, ed al suo arrivo i Parigini accorsero con tale affluenza e trasporto ad ascoltarlo, che il teatro di Moliere, mal grado del di lui credito, rimase per tutto il mese di novembre desolato (1). Nè vi ritornò il concorso se non con la *Scuola delle donne* rappresentata in dicembre, che Moliere ricavò da una novelletta delle *Notti Facete* di Straparola (2).

Essendo stata questa piacevole commedia criticata da certi imilzi letterati pieni d'invidia più che di gusto e d'intelligenza, Moliere nel seguente anno se ne vendicò comicamente facendo ridere il pubblico a spese de' suoi censori, e pubblicò la *Critica della Scuola delle donne*, in cui dipinse vagamente i ridevoli critici colla grazia comica a lui naturale. Volle indi scagionarsi di un sospetto insorto che poteva nuocergli, cioè che nelle imitazioni ridicole avesse satireggiato alcuni ragguardevoli cortigiani; e se ne giustificò alla presenza del re coll'

Im-

(1) V. Grimarest nella *Vita* di Moliere, e la *Muse historique* di Loret presso l'autore delle *Memorie sulla Vita e sulle Opere di Moliere*.

(2) Vedi le anzi citate *Nouvelles de Nouvelles* di Vizè.

Improvvisata di Versailles recitata nell' ottobre del 1663, e poi in Parigi nel seguente mese. Derise in essa gajamente il modo di rappresentare de' commedianti dell' *Hôtel* di Borgogna, contraffacendoli, e segnatamente vi pose alla berlina Bourfault comico scrittore dozzinale, il quale avea indegnamente ferito Moliere motteggiandolo sulla condotta della moglie col *Ritratto del Pittore*.

Ma dopochè nel 1664 ebbe egli dato al teatro la *Princesse d' Elide*, il *Matrimonio a forza* intitolato *Ballo del re* perchè vi danzò Luigi XIV, il *Convitato di pietra* che scrisse in prosa in cinque atti nel 1665 d' infelice riuscita (1), e la farsa dell' *Amor Me-*

(1) Numerando il sig. ab. Andres nel III tomo della sua opera *su di ogni letteratura* le favole francesi ricavate dalle spagnuole afferma che il *Convitato di pietra di Moliere è tutto spagnuolo*, ed in ciò parmi che s' inganni. *Le Festin de Pierre* (cattiva traduzione del titolo spagnuolo) ancor mal riuscito è componimento assai lontano dal mostruoso dramma di Tirsi di Molina tante volte ripetuto sulle scene Europee. Moliere condusse diversamente quest' argomento, lo spogliò delle mostruosità originali, e vi fece una dipintura dell' empio dissoluto *tutta propria* del pennello di Moliere. Non è dunque tutto spagnuolo il componimento di Moliere. Si direbbe *tutta* di Cimabue o di altro guastasanti una figu-

Medico in tre atti, produſſe nel 1666 il *Miſantropo* che fu il primo capo d' opera della commedia franceſe.

Tutti i comici antichi e moderni hanno motteggiata e dipinta la civetteria, la maldicenza, l' ingiuſtizia, la vanità e le altre ridicolezze umane. Ma niuno che io ſappia trovò mai il ridicolo di una virtù feroce ed auſtera. Un carattere virtuoſo ma intollerante, che ſi maraviglia di tutto e tutto condanna: che per non tradire il vero, a coſto della politezza e ſenza neceſſità, ſi pregia di dire ad un cavaliere il quale ha la debolezza di voler eſſer poeta, che i ſuoi verſi ſon cattivi: che in vece di compatire gli errori umani vuol perdere la rendita di quarantamila lire, per laſciare a' poſteri nel ſuo proceſſo un teſtimonio di una ſentenza ingiuſta; un carattere, dico, ſiffatto, ſebbene amabile e caro a i buoni per la virtù che ne fa il fondo, ha pure il ſuo ridicolo degno d' eſſer corretto, ed il genio di Moliere ſeppe ſeguirlo alla peſta e riprenderlo comicamente. Non mai Talia ſi elevò a così alto ſegno; e poche altre ridicolezze importanti come queſta rimangono

figura animata da Raffaello o dal Correggio per averne quel rozzo pittore fatto una volta un arido informe e ſproporzionato embrione?

no da esporsi allo scherno scenico. Il carattere di Alceste contrasta egregiamente con quello di Filinto, e dà movimento a tutti gli altri che lo circondano. L'intreccio veramente manca di vivacità, e i colori assai delicati non possono recar pieno diletto a chi è avvezzo alle tinte risentite che diconsi *zingaresche*. Ad onta della grazia de' caratteri, della felice arditezza dell'idea, dell'eleganza e purezza dello stile, questo bel componimento non piacque la prima volta che si rappresentò, e Moliere scaltramente si avvisò di accompagnarlo colla farsa piacevole del *Medico a forza*, e con tal mezzo il Misantropo si riprodusse e piacque. Una pastorale eroica, un' altra comica cantata nel medesimo anno *1666*, ed il *Siciliano commedia-ballo* (1) rappresentato nel *1667*,

(1) *Commedia-ballo* si chiamò in Francia un divertimento composto di ballo e rappresentazione, il quale vi fu trasportato dall'Italia fin dal secolo XVI. Baltassarino indi chiamato *Beaujoyeux*, uno de' migliori sonatori di violino Italiani, mandato dal maresciallo di Brisac alla regina Caterina Medici, che lo fece suo valletto di camera, v' introdusse questi balli comici. Uno se ne ballò nel 1582 ch' egli compose per le nozze del duca di Joyeuse e di madamigella di Vaudemont, ajutato nella musica da Salmon e da Beaulieu, e ne' versi da Chesnaye, a cui Gia-

1667, precederono un altro capo d' opera, il famoso *Tartuffo*. Se ne rappresentarono i tre primi atti fin dal 1664, e se n' era sospesa la rappresentazione. Compiuta, corretta, riveduta, e approvata, sulla permissione verbale ottenutane dal sovrano, Moliere la rimise sul teatro l' anno 1667. Ma gridarono gl' ipocriti, e la commedia assai bene accolta dal pubblico fu di bel nuovo proibita. Il re assediava Lilla, e due attori spediti da Moliere gli presentarono un memoriale contro di tal divieto; ma non prima del 1669 si ottenne la permissione autentica di riprodursi il Tartuffo. Come esso fu ben compreso, caddero le macchine dell' impostura, la quale temendo di essere smascherata volea farlo passare per una satira della vera pietà e religione. Mille pregi rendono questo dramma l' ornamento

Giacomo Patin pittore del re fece le decorazioni, di che vedasi il trattato del P. Menestrier. Ottavio Rinuccini migliorò questi balletti nel principio del secolo XVII. Ma non furono molto dilicati di gusto quelli che poi diede il cardinale Richelieu, in cui una volta danzò Luigi XIII nel 1625. Più volte ballò in pubblico Luigi XIV, cioè nell' *Ercole amante* insieme colla regina, nella mascherata in forma di balletto composta da Benserade nel 1651, e ne' balletti comici di Moliere fino all' anno 1670.

to più bello della comica poesia e delle scene francesi. L'interesse che si desidera nel Misantropo, comincia nel Tartuffo a sentirsi fin dalla prima scena della vecchia Pernelle. La vivacità ch'è l'anima delle scene, aumenta per gradi col comparire nell'atto III il personaggio di Tartuffo, e col disinganno di Orgone nel IV.

Nel 1668 comparvero l'*Anfitrione* e l'*Avaro* commedie tratte da Plauto e accomodate ottimamente a' costumi più moderni, e *Giorgio Dandino* piacevolissima farsa, il cui soggetto non è de' più innocenti, e che col sale comico scema in parte la riprensione meritata per la leggerezza d'Angelica. Nel 1669 quando tornò sul teatro il Tartuffo, uscì ancora la farsa di *M. de Pourceaugnac*, in cui un avvocato di provincia viene aggirato da Sbrigani personaggio modellato su i servi della commedia greca ed italiana antica e moderna.

Gli Amanti magnifici altra commedia-ballo, in cui Moliere raccolse tutti i divertimenti introdotti nella scena, uscì nel 1670. La varietà degli oggetti che appagavano i sensi, fe mirare con indulgenza questo spettacolo, di cui avea suggerito il piano lo stesso Luigi XIV, il quale nel primo tramezzo ballò da Nettuno, e nel sesto da Apollo; ma fu l'ultima volta che questo monarca che si trovava nel trentesimosecondo anno della sua età, comparve in tea-

teatro a ballare ſcoſſo da alcuni verſi del *Brittannico* di Racine (Nota V).

La corte nel medeſimo anno che applaudì gli *Amanti magnifici*, fu poco ſenſibile all' altra commedia-balletto *le Bourgeois gentilhomme* che valeva aſſai più. Il ſolo Luigi XIV ne giudicò in Verſailles più favorevolmente de' ſuoi cortigiani, il che dimoſtra il buon guſto di queſto monarca e la ſtima che faceva di Moliere. Parigi meglio della corte ſentì la verità della comica dipintura di M. Giordano, in cui ſi ridicolizza vagamente la comune vanità di parere quel che non ſi è. Tuttavolta vi ſi trovano molti colpi di teatro proprj della farſa; benchè gli uomini di guſto non pedanteſco ſanno bene che per rendere notabili certe utili dipinture conviene adoperar qualche volta un colorito riſentito alla maniera del Caravagio.

Nè di grazia nè di arte ſcarſeggia la commedia delle *Furberie di Scapino* recitata nel 1671, febbene il ſacco in cui ſi avvolge Scapino, e la ſcena della galera appartengano a un genere comico più baſſo. *Pſiche* tragedia-ballo che ſi era rappreſentata nel carnevale del 1670, ſi ripetè nel 1671. Eſſa fu notabile pel concorſo degli autori che vi lavorarono nel medeſimo tempo, per eſeguir con prontezza gli ordini reali. Il piano ed i verſi del prologo, dell' atto I, e delle due ſcene prime del II e del III ſo-

ſono di Moliere; il rimanente ſi verſeggiò da Pietro Cornelio, ad eccezione delle parole italiane, e de' verſi franceſi da cantarſi ſcritti da Quinault e poſti in muſica da Lulli. Moliere, Lulli, Cornelio, Quinault lavorano ad un ſol componimento deſtinato al piacere di Luigi XIV. Bel regno! illuſtri nomi!

Le Donne Letterate altro capo d' opera venne alla luce nel 1672. Vi ſi dipigne il falſo bell' ingegno, e la ſuperficiale pedantesca erudizione; ma da un ſoggetto così arido Moliere ſeppe trarre partito per la ſcena comica colla caparbieria di Filaminta preoccupata del merito ideale di Triſſottino. Dietro a queſta commedia nell' anno ſteſſo venne la farſa della *Conteſſa d' Eſcarbagnas*, una paſtorale comica di cui rimaſero ſolo i nomi de' perſonaggi, e la commedia-balletto l' *Ammalato immaginario* recitata nel 1673, ultimo frutto di queſto raro ingegno. Alla quarta rappreſentazione che ſe ne fece il dì 17 di febbrajo, morì in ſua caſa queſto principe della commedia franceſe, eſſendovi ſtato traſportato dal teatro moribondo.

Moliere nato nel 1628 con diſpoſizioni naturali alla poeſia comica più che alla ſeria, appena ebbe veduto il teatro di Borgogna che manifeſtò la ſua inclinazione verſo la ſcena. Coltivò i ſuoi talenti colle lettere ſtudiando per cinque anni nel collegio

gio di Clermont, ed aſcoltò le lezioni filoſofiche di Pietro Gaſſendo, onde traſſe l' abito di ben ragionare, ed analizzare, che ſi vede trionfar nella maggior parte delle ſue opere. E chi gli negherà il talento filoſofico ove ponga mente a quella ſagacità, che lo mena ad entrar da maeſtro nel meccaniſmo delle umane paſſioni? Ma la filoſofia di Moliere non fu quella che orgoglioſa e vana sdegna di piegarſi al calore della paſſione, o ignora l' arte ſagace di moſtrar di perderſi in eſſo per celare i ſuoi ordigni e le ſue forze; non fu quella filoſofia che fa pompa del ſuo compaſſo, de' ſuoi calcoli e dell' auſterità della ſua dottrina. La filoſofia di Moliere e di ogni uomo che penſa e medita per giovare, è quel fuoco ſecreto, benefico, neceſſario che tutto penetra, tutto avviva e tutto purifica per l' altrui ammaeſtramento. Or queſta filoſofia da quanti filoſofi e matematici d' oſtentazione è conoſciuta?

Scorrendo per le provincie egli giva ſtudiando l' uomo e la propria nazione. Se imbatteva in qualche perſonaggio originale degno di ritrarſi ſulla ſcena, non lo perdeva di viſta prima d' averlo pienamente ſtudiato (Note VI). In Verſailles ebbe agio di oſſervare i coſtumi de' cortigiani e di dipingerli al vivo; eſſi ſteſſi contribuirono talora colle loro notizie ad arricchire il ſuo teſoro comico.

In-

Intorno a' caratteri diversi delle sue favole è d'avvertirsi che egli da prima accomodò i suoi lavori al gusto dominante per le commedie d'intrigo; ma poichè ebbe acquistato maggior credito, si rivolse da buon senno a ritrovare il ridicolo ne' costumi correnti. Dipinse a maraviglia i *petits-maîtres* francesi divenuti ognora più ridicoli col passarne la caricatura nelle altre nazioni. Espose graziosamente alla derisione il pedantismo, l'impostura de' medici, la ciarlataneria de' falsi eruditi, l'affettazione delle donne *preziose* e delle pretese letterate, ed il difetto di una virtù troppo fiera ed intollerante.

Allo studio dell'uomo e della propria nazione Moliere accoppiò quello degli scrittori teatrali, e seppe approfittarsi delle loro invenzioni, non da plagiario meschino, ma da artefice sagace che abbellisce imitando. E' incerto che in qualche scena del *Borghiggiano Gentiluomo* e del *Tartuffo* avesse avuta la mira alle *Nuvole* e al *Pluto* di Aristofane, come pretese Brumoy; benchè qualche remota rassomiglianza si scorga delle nominate favole greche con qualche tratto delle francesi. Ma è certo che sono imitazioni di Plauto l'*Anfitrione* e l'*Avaro*, e che i fratelli della *Scuola de' mariti* sono modellati sugli *Adelfi* di Terenzio. Gli accidenti del velo nella medesima favola, e nel *Siciliano*, il *Convitato di pietra*, la

Principeſſa d' Elide, ed una parte della *Scuola delle donne*, ſi ricavarono dal teatro ſpagnuolo. Preſe aſſai più dagl' Italiani. Dallo Straparola traſſe l' argomento ed alcune grazie della medeſima *Scuola delle donne*. Varie ſcene ed aſtuzie di Scapino e di Sbrigani ſi trovano nelle commedie del Porta. *Giorgio Dandino* deriva da una novella del Boccaccio già dallo ſteſſo Porta traſportata ſulla ſcena. Il *Diſpetto amoroſo* è del Secchi. Lo *Stordito* è il *Servo balordo* de' commedianti Italiani, e l' *Inavvertito* del Barbieri. Il *Cornuto immaginario* viene dalla favola Italiana intitolata il *Ritratto*. Il *Tartuffo* ſteſſo fu preceduto dal *Bernagaſſo* degl' Italiani, come atteſtò anche il Baile (1). Ma ſi vuol notare che il *Bernagaſſo* ed il *Tartuffo* vennero dopo di due altri componimenti Italiani, ne' quali ſi dipinſe il carattere di un falſo divoto, cioè dalla commedia latina del Vercelleſe Mercurio Ronzio *De falſo hypocrita & triſti*, e dall' *Ipocrito* di Pietro Aretino, in cui nulla deſidererebbeſi per raffigurarvi il Tartuffo, ſe l' autore non aveſſe voluto nella ſua favola aggruppare gli eventi che naſcono da una ſomiglianza, e quelli di cinque coppie d' innamorati, le quali coſe gl' impedirono il rilevar

(1) V. il *Diz. Crit.* art. *Poquelin* Nota F.

levar tutti i tratti più vivaci di tal fecondo deteſtabile carattere ſempre neceſſario di eſſere eſpoſto alla pubblica deriſione. Ora ſe gl' Italiani ebbero il *Bernagaſſo* che rappreſentarono anche in Francia, ſe ebbero eziandio l' *Ipocrito* del Ronzio e dell'Aretino, non comprendo come l' erudito ſig. Paliſſot potè affermare nelle *Memorie Letterarie* che il Tartuffo *non avea avuto modello in veruna nazione*. E ſe tanti e tanti altri materiali e favole degl' Italiani imitò o traduſſe Moliere con felice riuſcita, ebbe torto manifeſto Giambatiſta Rouſſeau quando ſcriſſe che Moliere *nulla dovea agl' Italiani, a riſerba del modo di rappreſentare pantomimico di Scaramuccia, e della commedia del Secchi, e del Cornuto immaginario*. Da ciò ſi vede la difficoltà di eſſer critico e penſatore ſenza cognizione della ſtoria.

Biſogna però moſtrare maggiore ingenuità di codeſti eruditi Franceſi, e confeſſare che Moliere abbelliva le altrui invenzioni, accomodandole così acconciamente al ſuo tempo ed alla ſua nazione, che quando non lavorava con fretta, gli originali ſparivano ſempre a fronte delle ſue copie. Niuno al pari di lui poſſedeva l' arte di ſcoprire il ridicolo d' ogni oggetto: niuno moſſe con più fortuna e deſtrezza la guerra agl' impoſtori: niuno innalzò la poeſia comica ſino al Miſantropo: niuno copiò più al vivo la natura ſeguendola da per tutto ſenza laſciar-

la prima d' averne raccolti i tratti più raſſomiglianti . Di quì venne quella verità di carattere che coſtituiſce il maggior talento di queſto grand' uomo, e che lo rende ſuperiore di genio a tutti gli altri comici. La poca felicità notata da' critici nello ſcioglimento delle ſue favole ; qualche paſſo dato talvolta oltre il veriſimile per far ridere ; alcuna eſpreſſione barbara , forzata , o nuova nella lingua , di che fu ripreſo da Fénélon, La Bruyere e Baile ; molte compoſizioni ſcritte per neceſſità con troppa fretta ; la mancanza di vivacità che preteſero oſſervarvi alcuni Ingleſi che ne copiarono qualche favola alterandola e guaſtandola a lor modo ; tutte queſte coſe , dico , quando anche gli veniſſero con ogni giuſtizia imputate, dimoſtrerebbero in lui l' uomo . Ma i ſommi ſuoi pregi fino a queſt' ora trovati coll' eſperienza inimitabili , lo manifeſtano grande a tal ſegno , che al ſuo coſpetto diventano piccioli tutti i contemporanei e i ſucceſſori . Si vide allora al maggior Cornelio ſuccedere l' immortal Racine , e all' uno e all' altro qualche tragico del noſtro ſecolo ; ma dove è il degno ſucceſſore di Moliere ? Egli è ancor ſolo .

Mentre egli fioriva altri ſcriſſero ancora farſe e commedie ; ma noi non ci arreſteremo ſu quelle di Poyſſon , Montfleury , Bourſault , Hauteroche , Champmelè , Vizè, Baron ed altri commedianti , i quali o ne com-

composero in effetto o prestarono il nome a chi non volle comparire. Trarremo solo da questa folla di poca importanza il *Pedante burlato* piacevole commedia di Cirano di Bergerac, i *Visionarj* di Desmaret morto nel 1676 commedia in quel tempo stimata inimitabile, benchè non sia che una filza di scene di ritratti immaginarj cattiva e malteſſuta, e i *Litiganti* di Racine imitazione delle *Vespe* di Aristofane uscita nel 1667, cui credesi di aver in qualche modo contribuito e Despréaux e Furetiere ed altri chiari letterati (1).

Dicasi pur anche alcuna cosa delle commedie di Quinault scritte nel fiorir di Moliere. Contando egli nel 1653 il diciottesimo anno di sua età diede al teatro le *Rivali* favola teſſuta alla spagnuola su di una deflorazione, sulla fuga di due donne rivali e sul loro travestimento da uomo, senz' arte, senza regolarità e senza piacevolezza. Nel 1654 produsse l'*Amante indiscreto*, ovvero il *Padrone stordito*, tratto, come dicemmo, dagl' Italiani, commedia assai difettosa per condotta, per economia, e per arte di dipingere, e di molto inferiore all' *Inavvertito* del Barbieri ed assai più allo

(1) V. la *Vita* di Racine e la di lui prefazione alla commedia de' *Plaideurs*.

Stordito di Moliere. Riconobbero i Francesi nella di lui *Commedia senza commedia* recitata nel 1655 gran fertilità d' ingegno. Vi si figura che alcuni commedianti per mostrare i loro talenti rappresentino nel secondo atto una pastorale, nel terzo una commedia, nel quarto una tragedia della morte di Clorinda, nel quinto una tragicommedia decorata sull' innamoramento di Armida. La *Mère coquette* rappresentata con gran concorso nel 1664 è la migliore delle sue commedie, ma troppo lontana dal mettersi in confronto di quelle di Moliere. La dipintura di una Madre che si enuncia per civetta, mal corrisponde alla vera idea di tal carattere. Ella è una donna attempata, che si belletta e vuol passare alle seconde nozze; ma basta ciò per caratterizzarla per *coquette?* L' autore ebbe principalmente in mira di tessere la sua favola sul disgusto di due amanti procurato per furberia di una serva. Vi si vede, è vero, abbozzato il ritratto di un *marchese* stordito e impudente, come accennò Voltaire; ma non vi si trova la verità e la vivacità comica ch'ebbe poi tal carattere da Moliere. L' istesso Voltaire avendo riguardo a questa *Mère coquette* diceva che Moliere non trovò il teatro francese totalmente sfornito di buone commedie; e che quando questa si rappresentò, non avea egli prodotto i suoi capi d' opera. Egli in ciò s'ingannò, come anche nel

nel credere sì buona cotal favola. Non era uscito nel 1664 il *Misantropo*, ma le *Preziose ridicole*, la *Scuola delle donne*, la *Critica* di questa e l' *Improvvisata di Versailles*, ed assai più i tre primi atti del *Tartuffo* preceduti alla *Mère coquette*, aveano già enunciato ben degnamente Moliere e la buona commedia.

Tre altri comici rinomati si vogliono nominar con onore dopo Moliere, cioè Regnard, Brueys e Dancourt. Giovanni Francesco Regnard nato in Parigi nel 1674, secondo Voltaire, morì d'anni cinquantadue; ma l'autore del *Calendario degli Spettacoli* vuole che sia mancato di vivere nel 1710, e Palissot reca la di lui morte seguita nel 1709. Di genio allegro, giocondo e comico meritò, dopo lunghissimo intervallo, di occupare il secondo posto appresso Moliere. Il suo *Giocatore* si avvicina molto al gusto di quel gran comico. I *Menecmi* tratta da Plauto vien pregiata dagl' intelligenti; ed è da notarsi che l'autore la dedicò a Desprèaux contro di cui poi scrisse una satira, parendogli di non essergli stata dall' Orazio della Francia renduta tutta la giustizia. Il *Legatario universale* buona commedia d' intrigo si distingue pel dialogo vivo e naturale. Il *Distratto* è piacevole per la bizzarria del carattere, ma il colore a me sembra troppo risentito, e vi si ammassano in tanta copia le distrazioni

che si rende poco credibile. Il Goldoni introdusse questo carattere in una sua favola, facendolo comparire pochissime volte, come personaggio episodico, e le distrazioni non eccedettero nè in numero nè in istranezze, e la dipintura riuscì dilettevole e verisimile.

Davide Agostino Brueys, benchè morto nel 1723, passò la maggior parte della sua età nel secolo XVII, essendo nato in Aix nel 1640. Da teologo controversista divenne poeta comico non ispregevole, e conservò tra' Francesi il gusto della vera commedia. Le *Grondeur* gli acquistò molto credito. Egli convisse con Palaprat per alcun tempo con molta intimità, e da lui fu ajutato nella nominata commedia. Diceva però colla maggior naturalezza del mondo, che il *primo atto era tutto suo ed era eccellente*, *il secondo in cui Palaprat avea inserite alcune scene burlesche*, *era mediocre*, *il terzo che tutto apparteneva all' amico*, *era detestabile*. Di lui è pure rimasta al teatro una imitazione dell' *Eunuco* di Terenzio intitolata il *Mutolo*. Egli abbellì ancora l'antica farsa dell' *Avvocato Patelin* (1).

Florent Carton Dancourt nato nel 1661 o 1662

(1) V. le *Memorie Letterarie* che formano il tomo II della *Dunciade* di Palissot.

1662 e morto nel 1725 o 1726, fu un commediante di mediocre abilità, ed uno de' buoni autori comici. Dialogizza con felicità e piacevolezza, se non che tal volta diventa affettato per voler essere concettoso. Riusciva principalmente nel dipingere le donne intriganti e i cavalieri d'industria, caratteri copiosi nelle nazioni opulente, i quali sanno così ben coprirsi di politezza e di onestà, che merita ogni applauso il delicato comico che sappia smascherarli e denunziarli graziosamente al pubblico. Il *Cavaliere alla moda*, il *Cittadino di qualità*, il *Giardiniere galante*, sono le di lui commedie più pregevoli. Tutte le sue favole vanno impresse in dieci volumetti, ma si stima che alcune sieno state pubblicate da autori anonimi sotto il di lui nome. Versseggiava languidamente, ma scriveva con vivacità in prosa.

Quanto alla Commedia Italiana fu sostenuta, dopo i *Comici Gelosi*, prima da una comitiva che rimase in Parigi fino al 1662 senza stabilimento fisso, poi da un' altra più fortunata che alternava colla Compagnia Francese or nel teatro di Borgogna, or nel Picciolo-Borbone or nel Palazzo Reale. Sette anni dopo la morte di Moliere si unirono le due Compagnie Francesi nel Palazzo di Guenègaud, ed il teatro di Borgogna rimase alla sola Compagnia Italiana fino al 1697, quando d'ordine sovrano rimase chiuso. Per lo più essa rappresentava commedie del-

dell'*arte* ripiene ſovente di apparenze e trasformazioni per dar luogo alle facezie e alle balordaggini dell'Arlecchino. Nondimeno il teatro franceſe conſerverà ſempre grata memoria di Scaramuccia e della Commedia Italiana dove andava Moliere a ſtudiare l'arte di rappreſentar con grazia nelle ſituazioni ridicole.

CAPO IV.

Teatro Lirico Franceſe, e ſuoi progreſſi per mezzo di Lulli e Quinault.

AVeano in Francia nel XVI ſecolo eccitato il guſto muſicale i *Concerti* del poeta Antonio Baif, e più i balletti di Baltaſſarino ſeguiti da quelli del Rinuccini del XVII. Di aſſai cattivo guſto furono in ſeguito il balletto delle *Fate* del 1625, in cui, come ſi è detto, ballò Luigi XIII, e la feſta della *Finta Pazza* mentovata da Renaudot fatta rappreſentare nel Picciolo-Borbone nel 1645 dal cardinal Mazzarini. Due anni dopo egli ſteſſo introduſſe in corte l'opera Italiana chiamando da Firenze alcuni *Cantanti* che recitarono alla preſenza del re l'*Orfeo* rappreſentata in Venezia colla muſica del famoſo Zarlino. S'imitò

poi

poi la magnificenza dell' opera di Venezia nel 1650 coll' *Andromeda* di P. Cornelio. Non fu che una mascherata in forma di balletto, la *Cassandra* di Benserade eseguita nel 1651 in cui ballò Luigi XIV.

Faceva intanto il marchese di Surdeac rappresentare a sue spese nel castello di Neoburgo in Normandia il *Toson d'oro*; e l' abate Perrin tentava di fare un' opera francese componendo in cattivi versi una pastorale posta in musica da Cambert cantata la prima volta in Issy nel 1659. L' anno seguente il Mazzarini fe rappresentare nel Louvre l' *Ercole amante* in italiano che a' Francesi non piacque. Allora il Perrin vide ravvivarsi le sue speranze di fondare un' opera francese, e nel 1661 compose l' *Ariana* ancor più infelicemente versseggiata; ma la morte del Mazzarini delusse tali speranze. Senza scoraggiarsi compose la pastorale *Pomona*, e l' applauso che ne riscosse, l' animò a chiedere al sovrano la facoltà di stabilire un' opera francese, ed ottenutene nel 1669 le lettere patenti si associò con Cambert per la musica e con Surdeac per le decorazioni, e per otto mesi nel 1671 continuò a cantarsi in Parigi l' opera di *Pomona*. Col pretesto poi di avere anticipato molto danaro Surdeac s' impossessò della cassa, cacciò via il Perrin e si valse del Parigino Gabriello Gilbert che compose le *Pene e i Piaceri di Amore* rappresentata nel 1672 col-

colla muſica di Cambert. Queſti furono i deboli principj dell' opera franceſe, che dopo qualche anno per mezzo del Fiorentino Giambatiſta Lulli paſſato in Francia e del Quinault, fu portata nata appena all' eccellenza.

Lulli famoſo violiniſta, maeſtro di muſica e poi ſegretario del re di cui ebbe in ſeguito tutto il favore fino alla ſua morte, fece toſto ſentire la ſuperiorità del ſuo ingegno e con alcune arie di balletti compoſti pel re e colla muſica poſta ad alcuni verſi di Quinault nella tragedia balletto di *Pſychè*. Per buona ſorte e gloria della ſcena muſicale franceſe Lulli favorito da madama di Monteſpan ottenne dal Perrin con una ſomma conſiderevole la ceſſione del privilegio, e nel medeſimo anno preſo per ſocio il Vigarani machiniſta del re diede le *Feſte di Amore e di Bacco* opera compoſta di molti balletti. Morto Moliere nel 1673 Lulli ottenne la ſala del Palazzo Reale, dove nell' aprile di quell' anno ſteſſo comparve la prima opera di Quinault *Cadmo ed Ermione*. I Franceſi ammirandone la verſificazione tanto ſuperiore a quella del Perrin, non avrebbero voluto trovarvi la meſcolanza del burleſco introdotta nella *Pomona*.

L' anno ſeguente ſi rappreſentò *Alceſte*, ovvero il *Trionfo di Alcide*, in cui le ſcene di Lica e Stratone ſi appreſſano non poco

co al burlesco. La varietà delle decorazioni in diversi luoghi della terra e dell' inferno unita alla facilità armoniosa dell' espressioni appresto al genio incomparabile di Lulli tutta l' opportunità di manifestarsi. Egli è vero che un viluppo condotto con tanta libertà riesce assai più facile a tessersi e a snodarsi che un' opera istorica incatenata al comodo della musica e alle leggi del verisimile; ma il sapere scerre e interessare, come fe molte volte Quinault, nell' opera mitologica che non ha freno, merita distinta lode. I di lui contemporanei notarono nell' *Alceste* più di un difetto. Al loro intendere il poeta Francese avea guastato l' argomento greco senza approfittarsi del più bello dell' Alceste di Euripide, ed aggiugnendovi episodj che converrebbero ad ogni favola e che non hanno un legame necessario col fatto della moglie d' Admeto.

Nella tragedia di *Teseo* cantata nel 1675 è teatrale l' angustia di Egle nella scena quarta dell' atto IV, che per salvar la vita a Teseo promette a Medea di sposare il re e rinunziare all' amore di Teseo; come ancora nella scena quinta è delicato lo sforzo di Egle stessa per apparire infedele e far credere a Teseo che più non l' ami.

Atì recitata nel 1676 dee reputarsi una delle favole più interessanti di Quinault. Vi si trova la solita varietà delle decorazioni mitologiche, ma accompagnata da alquan-

ti colori patetici e vigorosi degni del tempo di Metastasio. Serva prima di esempio la bella scena festa dell' atto primo di Sangaride ed Ati, di cui diamo la traduzione, pregando i leggitori a compiacersi di consultare l' originale:

Ati. *Sangaride gentil, de' giorni tuoi*
Il più bel giorno è questo. Sangar. *A te del pari*
Che a me concesso è il vanto
Di apprestar del gran dì sacro a Cibele
Il festivo apparato. Ati. *E' ver, ma a questo*
Che dividi con me, l' onor tu accoppj
D' esser d' un gran regnante oggi consorte.
Oh del re rara sorte!
Mai sì vaga e sì lieta io non ti vidi!
Sangar. *Ati però così d' amor nemico*
Della sorte del Re non fia geloso.
Ati. *Lieti vivete; i voti miei fur questi,*
Così bel nodo i strinsi, i vostri amori
Io secondai . . Ah de' tuoi dì felici
Questo il più glorioso
Sarà del viver mio l' estremo giorno.
Sangar. *Numi!* Ati. *Il funesto arcano*
A te sola confido: ho finto assai:
A chi di vita ormai
Non riman che un momento,
Il simular che giova il suo tormento?

San-

Sangar. *Io fremo ; il mio timor deh rassicura,*
Ati, per qual sventura
Morir tu dei? Ati. *Tu stessa*
Condannarmi dovrai,
Morir mi lascerai. Sangar. *Io? per salvarti*
Tutto armerò tutto il poter supremo..
Ati. *Vano soccorso! a superar me stesso*
Mi manca ogni valore :
Per te senza speranza ardo d' amore.
Sangar. *Che? Tu!* Ati. *Pur troppo è ver.*
Sangar. *M' ami?* Ati. *T' adoro ;*
Te'l dissi già, condannerai tu stessa
Il mio foco il mio ardire,
Mi lascerai morir. Castigo io merto,
Un rival generoso,
Un mio benefattor pur troppo offendo.
Ah ma l' offendo invan, d' amore è degno,
E tu a' meriti suoi giustizia rendi.
Oimè! questo è dolore!
Confessar che un rival degno è d' amore!
Senza ritegno il mio morir decreta.
Sangar. *Oh Dio!* Ati. *Sospiri? . . . piangi?*
La mia fiamma funesta
Forse qualche pietà nel sen ti desta?
Sangar. *Ati, la sorte tua di pianto è degna,*
E pur tutta non sai la tua sventura.
Ati. *Ah se ti perdo, ah se a morir son presso*
Che mi resta a temer? Sangar. *Perdere è poco*

L'og-

L' oggetto del tuo foco:
Ciò che pianger tu dei
E' che mi perdi, e l' idol mio tu sei!

Ati. *Io? ciel che ascolto! M' ami tu, mio bene?*

Sangar. *T' amo, e lo stato tuo peggior diviene* (1).

Io convengo co' Francesi che questa scena sia sì bella e delicata che in tutta l' opera altra non se ne legga che la faccia dimenticare. Ma non mi sembra poi vero che tutto il rimanente cada per ciò, bastando a sostenerlo diverse situazioni. Nell' atto terzo ne mantiene l' interesse la scena in cui Ati divenuto Gran Sacrificatore si dimostra poco sensibile a' favori della fortuna, e nel sentire che Sangaride piange pel suo imminente imeneo e pensa a palesare il proprio amore, Ati con poche voci mostra lo stato del suo cuore,

Je souhaite, je crains, je veux, je me rèpens.

Delicato nell' atto quarto è il lamento di Sangaride. Ella volle nel precedente atto ma-

(1) Se ne tralasciano gli ultimi versi che non corrispondono a tutto il resto.

manifestare a Cibele l'amore che ha per Ati, e questi l'interruppe perchè non si esponesse al furore della dea svelando l'arcano. Ciò ella attribuisce all'infedeltà di Ati, e dice,

Hèlas! j' aime un perfide
Qui trahi mon amour;
La Dèesse aime Atys; il change en moins d' un jour;
Atys comblè d' honneur n' aime plus Sangaride.

Ati poi dal poter della dea renduto furioso rassomiglia l'Agave degli antichi tragici, e trafigge Sangaride più non conoscendola. La dea crudele gli rende la ragione nel quinto atto, ed egli conosce l'eccesso ove ella l'ha spinto,

Quoi! Sangaride est morte! Atys est son bourreau ecc.

e si uccide alla presenza di lei che pentita si duole di non poter morire, ed Ati allora dice spirando,

Je suis assez vengè, vous m' aimez, & je meurs.

Queste patetiche situazioni tengono svegliato lo spettatore in questa favola, e ne forma-

no la vera bellezza; là dove il lavoro mitologico ne forma una ſpecie di diſtrazione. Gli zeffiri *in gloria*, i ſogni piacevoli ed i funeſti danzanti intorno ad Ati addormentato, le divinità de' fiumi e delle fontane che ballano e cantano, i voli, la trasformazione di Ati in pino, erano coſe buone quando non ſi conoiceva il melodramma Metaſtaſiano; eſſe potevano occupare tutti gli occhi, ma non tutti i cuori.

Iſide è la favola della figlia d'Inaco perſeguitata da Giunone, e fatta tormentare dall' Erinni d'ogni maniera. Giove intercede per Io, e giura al fine di non amarla più purchè ceſſi di patire. Giunone caccia allora la furia nell' inferno, ed Io ſotto nome d' Iſide diventa immortale. Vi ſi vede il ſolito uniforme ammaſſo di perſonaggi allegorici, e la trasformazione di Siringa in canna, di Jerace in uccello di rapina, d'Argo in pavone. Pur vi ſi oſſerva una bella ſcena di Jerace ed Io. L' amante ſi lamenta della di lei freddezza che gli ſembra incoſtanza, la Ninfa ſi diſcolpa dicendo di temere un preſagio funeſto, e Jerace ripiglia:

Répondez-moi de vous, je vous répons des dieux.
Vous juriez autrefois que cette onde rebelle
Se feroit vers ſa ſource une route nouvelle

Plau-

Plutôt qu' on ne verroit votre coeur dégagé .
Voyez couler ces flots dans cette vaſte plaine ,
C' eſt le même penchant qui toujours les entraîne ;
Leurs cours ne change point , & vous avez changé &c.

Queſta oſſervazione è tenera e vera e da preferirſi al penſiero ricercato d' Ovidio *Xante retro propera &c.* Il monologo e i lamenti di Jerace ſono ſtati meritamente comendati da Marmontel (1).

(1) Queſt' enciclopediſta nell' articolo *Opera* ha raccolti i migliori paſſi di Quinault per dare idea della bellezza del di lui ſtile e della verſificazione in diverſe paſſioni. Oltre a queſta ſcena dell' *Iſide* , mentovò ancora quella del quinto atto di Ati , *Quoi Sangaride eſt morte ;* il diſcorſo di Plutone della *Proſerpina* rappreſentata nel 1680 ,

Les efforts d'un géant qu'on croyoit accablè;

e la diſperazione di Cerere , *J' ai fait le bien de tous &c.* ; e diede l' eſempio di uno ſtile maſchio nel diſcorſo di Meduſa del *Perſeo* cantata nel 1682;

Je porte l' èpouvante , & la mort en tous lieux &c.

Nel *Fetonte* rappresentato nel 1683, nell' *Amadigi* il cui soggetto fu dato al poeta dallo stesso sovrano nel 1684, e nel *Tempio della Pace* balletto e nell' *Orlando* tragedia che si cantarono nel 1685, si ripetono le decorazioni delle altre favole interrotte talvolta da qualche scena interessante.

Ma il capo d'opera del teatro lirico francese si rappresentò nel 1686. L' *Armida* tratta dal gran poema di Torquato più felicemente che l' *Orlando* dal gran poeta Ariosto, fu il melodramma più fortunato di Quinault, in cui egli trionfò come poeta, Lulli come gran maestro di musica, e Rochois come attrice. L' azione si rappresenta ora in Damasco, ora in una campagna con un fiume che forma un' isola, ora in un deserto oltre l' oceano, o nel palazzo incantato d' Armida. Con Idraotte, Rinaldo, Armida ed altri personaggi reali intervengono gli allegorici l' Odio, la Vendetta, la Rabbia, le Furie, i Demonj, i Piaceri.

Nell' atto I si vede la disposizione dell' animo di Armida contro Rinaldo: l' applauso ch' ella riscuote per tanti cavalieri cristiani da lei imprigionati: la vendetta che medita contro Rinaldo che gli ha liberati. Nel II Idraotte ed Armida dispongono le loro insidie contro il nemico guerriere. Rinaldo arriva appunto nella campagna ove son tese, ed incantato dalla delizia del luogo si discinge parte dell' arnese. Vaghi ed ar-

armonioſi ſono i verſi che dice:

Plus j' obſerve ces lieux, & plus je les admire.
Ce fleuve coule lentement,
Et s'èloigne à regret d' un ſejour ſi charmant . . .
Un ſon harmonieux ſe mêle aux bruit des eaux;
Les oiſeau enchantez ſe taiſent pour l'entendre.

Tutto ciò è detto con leggiadria, ma con poca verità; per un poeta lirico è bello, per un perſonaggio drammatico è falſo. E' vero che diletta un fiume che placido e lento irriga i campi, è vero che incanta il mormorio armonioſo delle acque: ma non è vero che il fiume con rincreſcimento ſi allontana da quel ſoggiorno, anzi non è vero che ſe ne allontana; nè anche è vero che gli augelli tacciono per udire il gorgoglio delle acque. Il drammatico ciò dee ſempre mitigare almeno con un *ſembra*. Rinaldo ſi addormenta e Armida gli ſi avventa con un dardo ma non feriſce. La ſua eſitazione è bene eſpreſſa; la ſua avverſione ſi diſſipa; deſidera di renderlo ſuo amante; ordina a' demonj che la traſportino con Rinaldo *au bout de l'univers*. Tutto ciò chiama l' attenzione; ma l' atto III è quaſi tutto fantaſtico e miracoloſo, e gli oſſervatori di

buona fede confeſſeranno che il dialogo dell'Odio con Armida è per lo ſpettatore ciò che è un ſogno per chi è ſveglio. Se l'apparenza ſarà eſeguita con qualche grazia, tratterrà l'uditorio ſenza noja ma ſenza perſuadere nè commuovere: ſe l'eſecuzione ſarà debole, ſi corre riſchio di coprir la favola di ridicolo. L'azione già intepidita nel III con gli efferi allegorici, in tutto l'atto IV diviene vieppiù fredda e nojoſa per le apparizioni delle donne di Ubaldo e del Daneſe, ed i Franceſi ſteſſi non diſconvengono. Nel V ſi vedono benchè in iſcorcio i vaneggiamenti de' due amanti, la ſorpreſa di Rinaldo al raffigurare nello ſcudo incantato la propria mollezza, la ſua deliberazione di partire, l'arrivo e gli ſforzi d'Armida per trattenerlo, il ſuo ſvenimento, la partenza de' guerrieri, i pianti diſperati della maga. Tutto ciò nulla ha di mitologico, ed è quello appunto che commuove ed intereſſa, e che il Marmontel e chi l'ha ſeguito in encomiar Quinault, non par che abbiano ſaputo oſſervare. A ciò ſi aggiunga che l'*Armida* è l'opera meno caricata di machine ed apparenze, e pure riuſcì pienamente ad onta dell'atto IV. Sono dunque le machine ſpettacolo di un momento che non baſta ad appagare l'uditorio. E' l'intereſſe dell'azione, è la verità degli affetti, è la felice combinazione delle ſituazioni che coſtituiſce la vera bellezza del melodramma. Do-

Dopo l'*Armida* Quinault rinunziò al teatro, e Lulli ricorse a Campistron, che fece per lui *Aci e Galatea* rappresentata pochi mesi dopo, e piacque al sommo. L'istesso poeta indi compose *Achille e Polissena*; ma Lolli infermossi dopo aver fatta la musica dell'atto primo, e l'apertura, e Colasse compose il rimanente. Lulli morì di tal malatia nel 1687 contando 54 anni di età. Quinault gli sopravvisse un solo anno e cessò di vivere d'anni 53 nel 1688.

Vivendo questi due genj insigni nel tempo stesso, parve l'uno nato alla gloria dell'altro. L'eleganza, le grazie dello stile, la facilità dell'espressione, l'armonia del verso di Quinault, davano ampio campo agli slanci mirabili dell'ingegno e del gusto del musico: la sagacità, la proprietà, la delicatezza, la forza delle note di Lulli, l'arte ch'egli possedea di concertar le parti di una grande orchestra, svegliavano l'estro, le immagini, l'eloquenza del poeta. Da una banda la storia ci dimostra che Lulli riconosceva la superiorità di Quinault nel versseggiare e nello scerre e disporre i suoi piani (1). Dall'altra banda la stessa storia

(1) Ciò manifestò nel consigliar Tommaso Corneille a regolarsi con Quinault nel tessere il suo *Bellerofonte*; ed anche nel mandargli i suoi

ci addita che Quinault prima di collegarsi con Lulli avea cento volte corsò l'aringo teatrale senza potere schermirsi da' morsi di Boelò. Lulli all' opposto tutto dovendo a se stesso, tutti a suo favore raccolse i voti de' Francesi, i quali confessano di dovergli tutta la delicatezza della musica e la maravigliosa proprietà del canto. Lulli operava colle sue note i medesimi prodigj ancor quando non componeva sulle parole di Quinault, il che ben si vide nel mettere in musica tanto il *Bellerofonte* del Cornelio nel 1679, quanto l' *Aci e Galatea* del Campistron applaudita sommamente nel 1687 dopo la stessa *Armida*. Lulli anche prima di ottenere il privilegio del Perrin avea mostrata la rarità de' suoi talenti ne' balletti da lui stesso composti ed in quelli di Moliere. Lulli finalmente serviva di scorta alla poesia di Quinault, avendogli mostrato in qual guisa debba il poeta recidere il superfluo e render semplici e facili i proprj soggetti per accomodarli alla scena musicale. Ecco in fatti ciò che narrasi del modo che tenevano Lulli e Quinault nel formare un' opera (1). Scelto che avea il sovrano uno de' pro-

suoi stessi versi de' *divertissemens*, perchè a quella misura e a quel numero altri ne facesse migliori per la sua musica.

(1) V. la *Vita* di *Quinault*.

propoſti argomenti, il poeta dava a Lulli la copia del piano eletto, perchè in eſſo andaſſe diſponendo i balli, le canzonette e i *divertimenti*. Componeva in ſeguito Quinault le ſcene, e le moſtrava o all' Accademia o a' ſuoi amici Boyer, e Perrault (1). Dalle mani de' letterati paſſavano a quelle del muſico, il quale non le ammetteva ſe non dopo l' eſame ch' egli ne faceva parola per parola (2), e talora ne riſecava la metà, nè contro del ſuo decreto ſi concedeva appellazione. Quinault tornava a ſcrivere la ſcena criticata cercando di ſoddisfare al maeſtro. Lulli allora metteva tale attenzione alle parole che leggendo più volte la ſcena recatagli la mandava a memoria, la cantava al cembalo e vi faceva un baſſo continuo. Egli ne riteneva la cantilena ſenza errarne una nota e venendo poſcia l' Alouette o Colaſſe gli dettava ciò che avea compoſto, nè il giorno dopo ſe ne ricordava. Egli copriva le ſue cantilene d' iſtromenti quando non avea ricevuta ſcena veruna dal poeta. Così concorrevano entrambi queſti rari ingegni a ſtabilire l' opera in Francia. Ma ci ſi permetta di aggiugnere che Quinault

(1) V. la ſeconda edizione del libro *Menagiana*.

(2) V. il tomo II di M. Des Freſneuſe.

nault fu rimpiazzato da alcuni scrittori, i quali composero dopo di lui opere francesi di felice riuscita; ma Lulli ugualmente che Moliere non ebbe un degno successore nel teatro lirico che ne compensasse la mancanza (1).

CA-

(1) Questo valoroso musico aspirò alla piazza di secretario del re, e l'ottenne in questa guisa. Ripetendosi a San Germano nel 1681 *le Bourgeois Gentilhomme*, di cui Lulli avea composta la musica, rappresentò egli stesso a maraviglia il personaggio del Mufti, di che il re lo lodò grandemente. Lulli presa quest' occasione ripigliò: Ma, Sire, io avea disegno di essere nel numero de' vostri segretarj, ed ora essi non mi vorranno ammettere fra loro. Non vi vorranno ammettere (disse il re)? Essi se ne terranno onorati: andate dal cancelliere. Egli divenne subito segretario del re. La vostra (gli disse M. de Louvois) è stata una temerità; voi al fine non avete altro merito che di aver fatto ridere il re. *He, têtebleu* (ripigliò gajamente e con coraggio Lulli), *vous en feriez autant, si vous le pouviez.*

CAPO V

Tragedia Franceſe nel ſecolo XVIII.

DEcadendo l' arte de' Sofocli in Italia, e perdendoſene le tracce nelle Spagne per l' intemperanza della ſcuola Lopenſe, mentre Cornelio e Racine l' inalzavano in Francia sì preſſo al punto della perfezione, una folla di loro imitatori ſeguendogli ſempre ſenza raggiugnergli ne ripetevano i difetti più che le bellezze negli ultimi luſtri del ſecolo XVII e ne' primi del XVIII. Racine ſingolarmente che avea ſcoperto il miglior cammino e prodotto l'*Atalia*, il capo d' opera della tragedia franceſe, ſenza avvilirla colla galanteria, avea cominciata un' Ifigenia in Tauride, nel cui piano non entravano amori. Ma egli laſciò le occupazioni teatrali prima di depurarle del tutto, e la ſcena franceſe dopo di lui ſi riempì della morale dell' opera di Quinault (1). Alcibiade (aggiugne l' iſteſſo ſcrittore) Ame-

(1) V. l' epiſtola ſcritta da Voltaire alla *Ducheſſe du Maine* premeſſa all' *Oreſte*.

Ameſtri, un Agnonide, il feroce Arminio, Amaſi, un principe Perſiano nell'*Atenaide*, prendonó il tuono effemminato de'romanzi di madamigella Scudery che dipingeva i borghiggiani di Parigi ſotto il nome degli eroi dell'antichità. L'epoca de' Virgilj, de' Raffaelli, de' Taſſi, de' Metaſtasj, de' Pergoleſi, ſuole eſſere ſeguita da una numeroſa oſcura prole della nojoſa mediocrità. Ma la natura ha biſogno di ripoſo dopo aver prodotto un ingegno raro.

In tal periodo non per tanto qualche buon talento moſtrò d'intendere l'arte della tragedia ſenza appreſſarſi a' gran modelli. Giovanni Campiſtron nato nel *1656* e morto nel *1723* ſcriſſe diverſe tragedie, che non cedono per regolarità a quelle di Racine, eſſe furono anche bene accolte nella rappreſentazione a riſerba di *Virginia* e di *Pompea* le quali caddero; il ſuo *Andronico* ed il *Tiridate* reſtarono al teatro. Ma la lettura ripoſata è la pietra di paragone de'drammi, ed eſſi non paſſano alla poſterità quando mancano di ſtile, di lingua, di buona verſificazione, d'intereſſe; ed in quelli di Campiſtron ſi deſidera forza, calore, ed eleganza.

Diedero allora qualche paſſo nella poeſia tragica Riouperoux autore di un'*Ipermeſtra*: La Foſſe che della *Venezia ſalvata* di Otwai formò il ſuo *Manlio Capitolino* traſportando agli antichi Romani il fatto recente della con-

congiura di Bedmar contro Venezia, e che compose anche una *Polissena* tragedia regolare: La Grange Chancel nato nel 1678 e morto nel 1758 che scrisse varie tragedie in istile trascurato e debole con viluppo romanzesco e tralle altre un *Amasi* rappresentato nel 1701, argomento della Merope trasportato nell'Egitto, in cui anche regna la molle galanteria (1).

A questa mollezza universale seminata nelle tragedie francesi volendo rimediare Longepierre compose una *Elettra* tutta sul gusto della greca tragedia, semplice, senza episodj, senza sfigurarne il tragico soggetto con un freddo intrigo amoroso. Ciò fini di corrompere il tragico teatro francese. Longepierre non lavorava con diligenza i suoi versi, non si elevava per lo stile, non conoscева il teatro francese, e la sua tragedia cadde ed annojò. I Francesi si confermarono nella credenza di esser passata la moda della greca semplicità, attribuendo al gusto di essa l'effetto della debolezza del Longepierre.

In

(1) Voltaire riconosce nell' *Amasi* più arte e interesse, che nella *Merope* di Jean la Chapelle recitata nel 1683 e non meno deturpata dall' amore. La Chapelle fece anche una *Cleopatra* non lontana dal merito della sua *Merope*.

In tale ſtato trovavaſi in Francia il tragico teatro, quando cominciarono a fiorire La Motte, Crebillon e Voltaire, ne' quali ravviſiamo caratteriſtiche diverſe, merito diſuguale e difetti contrarj.

Antonio Houdard La Motte nato nel 1672 e morto nel 1731 era veramente uomo d' ingegno, erudito, e non indegno di eſſere ricordato con lode; ſebbene al dire di M. Paliſſot egli volle contraffare Omero, Anacreonte, Virgilio, La Fontaine e Quinault, come la ſcimia contraffà l'uomo, e ſoſtituì al naturale e al delicato e al grazioſo l' arte, il *bello-ſpirito*, ed il parlar gergone. Nelle quattro ſue tragedie *i Macabei*, *Romolo*, *Edipo*, *Inès de Caſtro*, poco felicemente verſeggiate e difettoſe nella lingua (1), gl' imparziali riconoſcono merito ed intereſſe.

Oſſervaſi ne' *Macabei* una locuzione corriſpondente al ſoggetto, ſublime talora e ricca di nobili ſentimenti, e lontana dalla generale affettazione di ſtile da' Franceſi adottata nelle tragedie. Le paſſioni ſon dipinte con vivacità; ma l'azione ſembra difettoſa.

In

(1) *Feu M. de la Motte* (diceva *Voltaire* in una lettera a M. *Broſsette*) *qui écrivait bien en proſe, ne parlait plus Français quand il faiſait des vers.*

In fatti l'eccidio de' Macabei che avviene nell'atto primo, eccita tanta commozione che fa comparire languido il rimanente. Salmonea modello certamente di virtù eroica è personaggio ozioso fino all'atto quinto. La condotta della favola merita riprensione per certi racconti intempestivi, per qualche soliloquio puramente narrativo, e per la poca corrispondenza del tempo della rappresentanza con quello degli evenimenti.

Lo stile del *Romolo* si risente più della precedente del difetto generale delle tragedie francesi, cioè vi si scorge più copia delle stesse espressioni poetiche solite a praticarsi da' Francesi e più lontane dalla natura. Non può riprendersi che Romolo venga dipinto come innamorato a differenza de' suoi soldati che altro non cercano che una donna; ma al conte di Calepio sembra incredibile il di lui amore perchè nato tra' continui dispregi di Ersilia. Più fondatamente però se ne riprende la maniera di amare. Tante lagrime, tanta sofferenza, tanta angoscia sembrano convenire più ad un innamorato francese del tempo di Artamene, che ad un Romolo eroe, guerriero, fervido, feroce. Non è poi verisimile che Tazio vegga di lontano scintillare i pugnali nel volersi trucidar Romolo, troppo spazio dovendo correre tralto sfoderarsi i ferri ed il trafiggerlo. Ersilia che nell'atto terzo dice da parte di avere scritto il biglietto, manifesta

nifesta mancanza di arte nel poeta, ed oltre a ciò con poca verisimiglianza e ragione i versi ch' ella profferisce si sentono benissimo dagli spettatori, e non da Romolo.

Nel 1726 La Motte volle produrre un *Edipo* (1) per avventura non contento di quelli del Cornelio e del Voltaire. In effetto egli purga quest' argomento tanto dell' episodio degli amori di Teseo e Dirce, alieni dall' avventura di Edipo, introdotto con mal consiglio dal padre del teatro francese, quanto di quello non meno eterogeneo della galanteria di Filottete che con rincrescimento si legge nell' Edipo del Voltaire. La Motte provvidamente corregge pur anco la favola greca dell' inverisimile ignoranza di Edipo intorno alle circostanze della morte di Laio. Egli però ne tolse ogni utilità col rendere Edipo pienamente innocente nell' ammazzamento del re di Tebe. Dividendo poi la riconoscenza rende meno maravigliosa la rivoluzione, ed incorre nel difetto del Voltaire. Nè anche si riconosce come vantaggioso alla favola il miglioramento de' caratteri di Eteocle e Polinice contro l' idea lasciatacene dagli antichi.

(1) Voltaire afferma ch' egli nel medesimo anno ne produsse due uno in versi che si rappresentò, l' altro in prosa non mai recitato.

chi. Qual pro da un cangiamento che mena il poeta a lottare colle opinioni radicate negli animi di chi ascolta, e per conseguenza a rendere poco interessante perchè non credibile la loro generosità verso del padre? Sarebbe lecito introdurre Achille dandogli costumi di Tersite, ovvero Ascanio o Astianatte che combattesse con Diomede o Ajace?

La più applaudita delle sue tragedie fu senza dubbio l' *Inès de Castro* mai sempre ben accolta dal pubblico; nè è da dubitarsi dell' asserzione del suo autore che niuna tragedia dopo il Cid siasi rappresentata in Francia con più felice successo, avendosene un testimonio glorioso nell' approvazione che ne diede M. de Fontenelle nel 1732 quando si volle imprimere, *j' en ai jugè comme le public*. Non saprei dire se La Motte nel comporla avesse avuto presente qualche modello in tale argomento; so però che oltre al poema di Camoens si maneggiò in Lisbona dal Ferreira, ed in Castiglia dal Bermudez e da Mexia de la Cerda, benchè al cospetto della Inès francese spariscano tutte le altre. Lo stile della Inès generalmente è migliore di quello del Romolo; ma essa non ha nè la versificazione, nè l'eleganza, nè la poesia, nè l'abbondanza, nè la grandezza, nè la delicatezza de' sentimenti di Racine. Esposta questa tragedia alle critiche talvolta giuste, spesso maligne de' semidotti

e de' folliculari invidiosi, ha non per tanto sempre trionfato su i teatri per le interessanti situazioni ben prese e ben collocate di sì patetico argomento. Oltre a ciò che suggerì all'autore la nota sventura d' Inès, egli ne ha renduta vie più lagrimevole la morte, facendo che ottenuta da Alfonso compunto la sospirata grazia ella si trovi impensatamente avvelenata. I plagiari di professione copieranno questo colpo teatrale del veleno che impedisce il frutto dell' impetrata grazia, ma se non sanno preventivamente commuovere con situazioni e quadri vivaci, che cosa in fine essi si troveranno fralle mani? l' arida spoglia di un serpente che rinnovandosi la depone e si allontana. Riconosce il Calepio in questa favola pregi assai superiori alle sue imperfezioni: ma non lascia di notarvi certa mancanza d'unità d'interesse, che La Motte nelle sue prose ostentava. Alfonso ed Inès ne hanno uno particolare non pur diverso ma opposto che solo nel fine si ricongiunge. Contro il tragico artificio (dice ancora) le belle doti di Costanza distraggono alquanto dall' attenzione che debbesi a quelle d' Inès. Riprende altresì di sconvenevolezza ciò che dice la Reina nella scena quarta dell' atto primo, cioè che all' arrivo di Don Pietro in corte i di lui occhi distratti altro non vi cercavano che Inès; sembrandogli ciò poco verisimile in un marito possess.

ſeſſore da più anni dell' oggetto amato. Ma queſt' ultima cenſura avrà poco peſo per chi rifletta che Don Pietro è un marito per ipoteſi del poeta tuttavia fervido amante, il quale gode fra mille pericoli e ſoſpetti il poſſeſſo dell' amata, ciò che dee mantener ſempre viva la ſua fiamma.

M. Crebillon nato in Digione l' anno 1674 e morto in Parigi nel 1762 è il primo tragico Franceſe che in queſto ſecolo poſſa degnamente nominarſi dopo P. Cornelio e Racine. La ſua maniera ſi diſtingue da quella dell' uno e dell' altro. Crebillon non eleva gli animi quanto Cornelio, non gl' intenerisce quanto Racine; ma gli ſpaventa con certo terrore tragico aſſai più vero e con un forte colorito tutto ſuo. Lontano dalla grandezza del primo non meno che dalla delicatezza ed eleganza armonioſa del ſecondo, egli non cade però nè nell' enfatico di quello, nè nell' elegiaco di queſto. La ſua immaginazione piena di forza, di calore e di energia, ma talvolta troppo nera, lo ſcorge non di rado nell' aſpro e nell' inelegante ed in certe coſtruzioni oſcure, per non dirle barbare col Voltaire. Imita ſpeſſo i Greci, e ſe ne appropria molte bellezze; ma le ſue favole aſſai più complicate delle più ravviluppate delle Greche, rendono talora difficile il rinvenirvi l' unità di azione; potrebbero ancora notarviſi varie

allegorie, apostrofi, perifrasi poco proprie della scena e della passione. In compenso i suoi caratteri mi sembrano pennelleggiati con molta vivacità. Soprattutto è mirabile e veramente tragico quello di *Radamisto* nella tragedia che ne porta il nome: il suo *Pirro* è più grande ancora del Pirro della storia: grande, feroce, malvagio, ambizioso e politico profondo si manifesta maestrevolmente il suo *Catilina*, benchè non a torto da Federigo II re di Prussia in una lettera scritta a Voltaire nel febbrajo del 1749 venga tutta la tragedia ripresa per trovarvisi sfigurata la repubblica Romana ed il carattere di Catone e di Cicerone: *Atreo*, *Tieste*, *Farasmane*, *Palamede* sono dipinti con tutto il vigore.

Ciò che nell'*Elettra* riguarda la vendetta di Agamennone è trattato gravemente e con molta forza: ma quanto impertinenti son poi in tale argomento l'amor di Oreste, e quello di Elettra! Contrario è l'amor di Elettra all'idea del di lei carattere tramandatoci dagli antichi: intempestivo e senza connessione è quello di Oreste per la figliuola di Egisto.

Non per tanto l'*Elettra* e la *Semiramide* si reputano dal medesimo re di Prussia tragedie *de toute beautè* al pari del *Radamisto*. A noi, oltre a ciò che abbiamo detto dell'*Elettra*, non sembra la *Semiramide* una del-

delle migliori tragedie del Crebillon. Belo in essa è un traditore senza discolpa enunciato come virtuoso. Egli, non sapendo se Ninia viva, machina la rovina della propria sorella, cui, mancando il di lei figliuolo, apparterrebbe il trono. Questa Semiramide poi mal rappresenta la maschile attività e il valore attribuito dalla storia alla famosa conquistatrice reina degli Assirj. A vista della manifesta ribellione de' suoi ella dimostrasi così inetta, che non sa prendere verun partito per la propria salvezza.

Nel *Serse* si desidera ancora più decoro e più uguaglianza ne' caratteri. Serse par che avvilisca il padre ed il monarca nell' adoperarsi in pro di un figlio favorito per sedurre una principessa innamorata dell' altro figlio da lui non amato. Artaserse nella stessa favola è un carattere incerto, e più di uno lo reputerà stolto o maligno nel giudicar suo Fratello. Stolto o maligno parimente (contro l' intenzione dell' autore) sembra lo stesso Consiglio di Persia, che condanna Dario alla morte senza punto sospettare di Artabano, il quale per mille indizj risulta reo dell' ammazzamento di Serse al pari di Dario. Queste osservazioni non debbono gran fatto diminuire la meritata riputazione di ottimo tragico acquistata dal robusto Crebillon, che pure, come accenna il Voltaire, si vide tal volta in procinto di

morir di fame (1); possono però additarci la difficoltà di giugnere alla perfezione nella tragica poesia. L'ultima sua tragedia fu il *Triumvirato* che ha varj pregi, ma che si rende singolarmente degna di ammirazione per essere stata scritta trovandosi l'autore in età di anni ottantuno.

L'altro insigne tragico di cui può vantarsi la Francia nel nostro secolo, è il celebre Francesco Maria Arouet di Voltaire, la cui gloria niuno de' suoi contemporanei sinora ha pareggiata, non che adombrata. Dee a lui il coturno non solo varie favole degne di mentovarsi al pari del *Cinna*, dell'*Atalia* e del *Radamisto*, ma una poetica piena di gusto e di giudizio, talora superiore a molte sue favole stesse, sparsa nelle sue opere multiplici e nell'edizione che fece del teatro di Cornelio. La prima direzione letteraria avuta da' gesuiti Tournemine, Le Jay e Porée, l'amistà dell'altro dottissimo gesuita Brumoy gl'inspirarono l'amore della bella letteratura greca e romana; le opere del Crebillon, e gli applausi che ne riscoteva, gli diedero i primi impulsi ad entrare nella tragica carriera (2). Non ancora

(1) V. un frammento di una di lui lettera *sulla considerazione che si dee a' letterati*.

(2) V. il di lui discorso premesso all'*Alzira*.

cora avea letto l'*Edipo* di Cornelio (1), contando appena nel 1718 anni diciannove della sua età (2), quando scrisse e pubblicò il suo *Edipo*. Il pubblico l'accolse con applauso e si recitò quarantacinque volte di seguito, rappresentando il personaggio di Edipo il giovane Du Frene che poi divenne assai celebre attore, e quello di Giocasta la valorosa attrice Desmarés. Non ci curiamo di ripetere nojosamente o quanto l'autore scrisse in più lettere nel 1719 criticando l'Edipo di Sofocle, quello di Cornelio ed il proprio, o ciò che in una edizione del suo Edipo del 1729 scrisse contro M. de la Motte. Ci basti dire che Voltaire conservò molte bellezze della greca tragedia, che non seppe scansarne alcune durezze nella condotta della favola, e che l'amoroso episodio di Teseo e Dirce da lui stesso riconosciuto per inutile e freddo nell'Edipo del Cornelio, non bastò a fargli evitare l'antica galanteria di Filottete colla vecchia Giocasta.

La *Marianna* pubblicata nel 1723 ebbe

(1) V. la di lui epistola a S. A. la Duchessa du Maine.

(2) Oltre a ciò che si dice in varie collezioni delle sue opere, vedi le *Memorie letterarie* di M. de Palissot.

alla prima un ſucceſſo poco felice. Il famoſo Michele Baron già vecchio che ſoſtenne il carattere di Erode, Adriana le Couvreur inſigne attrice che rappreſentò quello di Marianna, le due perſone che compreſero tutta l' energia di una vivace rappreſentazione naturale, e che inſegnarono la prima volta in Francia l' arte di declamare ſenza la ſolita iſtrionica affettazione, non baſtarono a farne ſoffrire ſino alla fine la rappreſentazione. L' uditorio ravvisò non ſo che di ridicolo nel veleno preſentato a Marianna in una coppa. L' autore nel ſeguente anno cangiò queſto genere di morte in quello con cui il Dolce in Italia fece morir queſta reina, e la tragedia ſi rappreſentò quaranta volte. Giambatiſta Rouſſeau fece allora anch' egli una Marianna, che fu l' origine della lunga conteſa ch' ebbe con lui il Voltaire. La Marianna Volteriana non è ſenza difetti. Qualche durezza nella condotta dell' azione ci fa vedere in lui un' arte non ancora perfezionata. La dichiarazione di amore fatta da Varo nella ſcena quarta dell' atto II con tanta poca grazia e fuor di tempo, cioè mentre la reina è in procinto di tutta abbandonarſi alla di lui fede, fa torto al carattere enunciato dell' uno e dell' altra. Innamora non per tanto ed intereſſa il magnanimo carattere di Marianna. La quarta ſcena dell' atto IV tra Erode e Marianna moſtra egregiamente il bel

bel contrasto degli affetti di uno sposo pieno di sospetti e di crudeltà ma sensibilissimo ed innamorato, e di una consorte la di cui virtù non si smentisce mai. La nobile e patetica preghiera che gli fa Marianna *Prenez soin de mes fils &c.*, è maestrevolmente espressa. Viva e teatrale è parimente la scena seconda dell' atto V, in cui ella posta nel maggior rischio della sua vita sdegna di seguir Varo che vuol salvarla.

Giunio Bruto rappresentata la prima volta in Parigi nel 1730 fu composta in Londra e dedicata a milord Bolingbrooke. Gl' Inglesi e gl' Italiani la tradussero e rappresentarono; ma in Francia non ebbe felice successo sulle scene. L'azione vorrebbe essere meglio accreditata in qualche circostanza e si desidera spazio più verisimile agli eventi. Nella scena terza dell' atto V Bruto manda i Padri Coscritti e Valerio in Senato; ma nel corto intervallo, in cui si recitano quattordici versi, il Senato si è radunato, ha giudicati i ribelli, sono essi andati al supplicio, Tullia si è uccisa, Bruto è stato dichiarato giudice del figliuolo. L' incontro che ne segue sommamente tragico del colpevole Tito con Bruto, compie ogni aspettativa, vedendosi nella quinta scena dipinta egregiamente l' umiliazione di Tito, e la severità di Bruto combattuta dalla paterna tenerezza. Tito confessa l' istante che l' ha perduto seguito da' rimorsi vendicatori e cer-

cerca la morte, ma proſtrato a' ſuoi piedi gli domanda un ampleſſo. *Ditemi* (aggiugne) *ditemi almeno, mio Figlio, Bruto non ti odia; baſterà queſta parola a rendermi la gloria e la virtù; ſi dirà che Tito morendo ebbe un voſtro ſguardo per mezzo de' ſuoi rimorſi, che voi l' amavate ancora, che alla tomba egli portò la voſtra ſtima.* Queſta preghiera lacera il cuore di Bruto. *Oh Roma* (egli eſclama) *oh patria!* indi lo condanna e l'abbraccia (1). Le poetiche di tutti i poſſibili Marmontel, i diſcorſi, le lettere, le infelici *cartucce* critiche meditate da' pedanti nella loro povertà, non vagliono unite inſieme quattro verſi di queſta ſcena.

Giva così il Voltaire avvicinandoſi al Cor-

(1) Ne traduco per ſaggio gli ultimi verſi:

Procolo, che a morir meniſi il figlio.
Sorgi, miſero oggetto
Di tenerezza e orror, caro ſoſtegno
Sperato invan di queſta età cadente,
Sorgi, abbraccia tuo padre: ei ti condanna,
Ma ſe Bruto non era ei ti ſalvava.
Oimè! del pianto che in sì larga vena
Sgorga dagli occhi miei, ti bagno il volto!
Va, non t' indebolir: porta al ſupplizio
Tu quel maſchio valor che in me non trovo;
Più Romano di me moſtrati a Roma.
Roma di te ſi vendichi e ti ammiri.

Corneliо, al Racine, al Crebillon, mostrando però ne' tratti del suo pennello una maniera a se particolare. Non gli manca alle occorrenze nè il sublime del creator del teatro francese, nè la seducente tenerezza del di lui elegante competitore, nè il maschio vigore tragico dell'autor dell' *Atreo*, e del *Radamisto*. Ma egli si fa distinguere per l'umanità, pel patetico, per la libertà che regna nelle sue tragedie (1). Egli ancora colla dipintura de' costumi e de' riti religiosi delle straniere nazioni ha saputo animare e render nuovi i soliti contrasti delle passioni; e questa novità l'ha preservato quasi sempre (sia ciò detto con pace de' pedanti che asse-

(1) *Quel tetro e forte che hanno saputo dare alle tragiche passioni il Crebillon e il Voltaire*, dice il chiar. ab. Andres. Ci si permetta dirgli rispettosamente che il *tetro e forte* non è il carattere dell'autore dell' *Alzira*, della *Merope* e della *Zaira*. Crebillon batteva un sentiero ben differente da quello del Voltaire; e questo valoroso scrittore si diffinì meglio da se stesso. *C'est l'auteur* (di se diceva nel discorso premesso all'Alzira) *de quelques piéces qui nous ont fait verser des larmes, & de quelques ouvrages, dans les quels, malgrè leurs défauts, vous aimez cet esprit d'humanitè, de justice, de libertè qui y regne*. Ma che mancherebbe all'opera eccellente *sopra ogni letteratura*, se i fatti ed i giudizj ne fossero sempre sicuri?

asserisconо il contrario) dalla taccia imputata a'suoi compatriotti di travestire tutti i personaggi alla francese. In fatti i Tartari e i Cinesi dell' *Orfano della Cina*, gli Arabi Musulmani e gl' idolatri del *Fanatismo*, i Romani del *Bruto* e del *Giulio Cesare*, i Greci dell' *Oreste*, si distinguono assai bene fra loro e da' Parigini. Finalmente i suoi difetti medesimi sono diversi da quelli de' lodati tragici. Non va nell' ampolloso del Cornelio, non nell' elegiaco del Racine, non nell' aspro e inelegante del Crebillon; ma cade nel brillante e nell' epico fuor di proposito.

La *Morte di Giulio Cesare* in tre atti divisa spogliata di ogni intrigo amoroso e piena di arditezze e di trasporti per la libertà fu composta dopo il 1730 e prima del 1735 quando s' impresse. Shakespear ed il duca di Buckingam in Londra, l'ab. Conti in Venezia, aveano maneggiato il medesimo argomento senza rassomigliarsi, ma ugualmente senza snervarlo con amori, come era avvenuto in Francia nel principio del secolo. Voltaire lo riconduſſe alla natural dignità in parte seguendo in parte correggendo Shakespear, ma facendo Bruto ancor più feroce. Inimitabili sono le due scene di Bruto con Cesare cioè la quinta dell' atto II, in cui Cesare gli palesa di esser di lui padre, e la quarta del III, in cui Bruto supplica il padre a lasciar di regnare. Egli ha migliorato anche l' artificio della

della parlata di Antonio, facendo portare per ultimo colpo il corpo di Cesare in iscena, che il Shakespear con arte minore fa dimorare sempre alla vista del popolo Romano.

Zaira uscita alla luce nel 1732 fu scritta interamente in venticinque giorni, ed in un solo fe ne concepì e dispose il piano. E' la sola tragedia tenera composta da Voltaire, in cui (egli dice) bisognò accomodarsi a' costumi correnti e cominciar tardi a parlar di amore. Ma quest' amore troppo sventurato contrasta mirabilmente coll' onore, colla religione e colla patria in Zaira, e ne costituisce una persona tragica che lacera i cuori sensibili. Per l' oggetto morale che si cerca in ogni favola, sarebbe in questa la correzione delle passioni eccessive per mezzo dell' infelicità che le accompagna. Ma il conte di Calepio critico non volgare oppone non senza apparenza di ragione, che essendo Zaira uccisa appunto quando abbracciando la religione de' suoi maggiori è disposta a rinunziare alla felicità che attendeva dalle sue nozze, sembra che la di lei morte non possa concepirsi come castigo della sua passione. Intanto questo quadro felice interessa, commuove, ottiene tutto l' effetto che si prefigge la tragedia. Non basterebbe adunque rispondere alla proposta censura, che non sarebbe questa la prima volta che si facciano giuste oppo-

posizioni a' componimenti giustamente applauditi? Nondimeno la lettura ripofata della tragedia toglie alla critica tutta la forza. Zaira è disposta a professare la religione Cristiana; ma non ha soggiogata la sua passione, non ha rinunziato ad ogni speranza. Il suo amore persiste in tutto il vigore. Io mi volgo piangendo a Dio (dice Zaira) ma, o Fatima, ben tosto *les traits de ce que j' aime*

Se montrent dans mon ame entre le ciel & moi.

Ella non cerca che Orosmane. La medesima passione si manifesta in tutta la sua forza nell' atto V. Chiamata dal fratello col biglietto Zaira cerca ancor pretesti, e Fatima vuole irritarla contro dell' amante. Che mi ha egli fatto? ella ripiglia, e lo giustifica. Ecco intanto il suo disegno: vado ad ubbidire, vado a trovar Nerestano,

Mais dès que de Solyme il aura pu partir,
J' apprends à mon amant le secret de ma vie.

L'amore dunque in lei non è mai vinto, si oppone con ugual forza alla religione, ed il di lei gastigo può ammaestrare. In fatti lo stato del cuore di Zaira vien dipinto nel-

nelle parole di Nereſtano e di Fatima nell' ultima ſcena. Ella offendeva il noſtro Dio, dice il primo,

Et ce Dieu la punit d' avoir brûlé pour toi.

Ella (dice Fatima inſultando Oroſmane) ſi luſingava che Iddio forſe vi avrebbe riuniti: oimè! a queſto punto ella ingannava ſe ſteſſa!

Tu balancois ſon Dieu dans ſon coeur allarmè.

Tutto ciò non moſtra l' eccesſo dell' invincibile ſua paſſione? e contro queſt' eccesſo non ſi eſpone utilmente l' infelice fine di Zaira? Le altre oppoſizioni di negligenze, di poca veriſimiglianza, d' ineſattezze fatte a sì bella tragedia in Francia meritano indulgenza per li pregi che vi ſi ammirano, pel magnanimo carattere di Oroſmane, pel ſenſibile e virtuoſo di Zaira, pel nobile e generoſo di Nereſtano, per la dolce ed umana filoſofia che vi ſerpeggia. Io non conoſco un altro dramma franceſe che più felicemente ne' tre ultimi atti vada al ſuo fine ſenza deviare e progreſſivamente aumentando l' intereſſe ſenza biſogno di veruno epiſo-

fodio e ricco delle fole tragiche fituazioni che preſenta l'argomento. Ella ha pure il merito di eſſere ſtata la prima a moſtrare ſulle ſcene franceſi i fatti della nazione. Shakeſpear ha preparata la materia della *Zaira* colla tragedia di *Othello*. Un eccefſo di amore forma l'azione dell'una e dell'altra, la geloſia ne coſtituiſce il nodo, ed un equivoco appreſta ad entrambe lo ſcioglimento; Otello s'inganna con un fazzoletto, Oroſmane con una lettera; l'uno e l'altro ammazza la ſpoſa e poi ſi uccide. La Zaira piacque anche in Inghilterra quando vi ſi rappreſentò tradotta da Hille. L'attrice Ciber di anni diciotto ſoſtenne con mirabile e colà non uſitata naturalezza il carattere di Zaira; quello di Oroſmane fu rappreſentato da un gentiluomo e non da un attore di profeſſione. In Italia tradotta dal conte Gaſparo Gozzi ſi è recitata con applauſo. Tradotta dopo il 1772 in Madrid ed in Aranjuez ſi recitò con univerſale ammirazione dalla celebre attrice Andaluzza Maria Vermejo.

Riſcuoteva da circa due luſtri gli applauſi concordi della più culta Europa la *Merope* del marcheſe Maffei, quando Voltaire s'invogliò di teſſerne una franceſe degna di parteciparne la gloria. Nel 1736 egli l'avea già compoſta, ma ſi trattenne alcuni anni di pubblicarla, o per non farla comparire, mentre ſi applaudiva l'*Amaſi* di M. La Gran-

Grange, in cui sotto nomi differenti si trattava il medesimo soggetto, o per attendere che si rallentasse il trasporto che si avea per la *Merope* del Maffei. Comunque ciò sia egli si valse del migliore della tragedia italiana, ma cercò di accomodarla meglio al gusto francese togliendole l'aria di greca semplicità e naturalezza che vi serbò l'Italiano. Senza dubbio Voltaire ha talvolta sostenuti i caratteri con più dignità · ha dati sentimenti più gravi a' personaggi: le bellezze de' passi sono grandi e frequenti in tutta la tragedia: ha preparata benissimo la venuta di Egisto, prevenendo l'uditorio a suo favore: ha giustificato come tratto di politica il pensiero di Polifonte di fortificare la sua usurpazione col matrimonio di Merope: ha variata l'invenzione nell'atto IV e mantenuti in maggior commozione gli affetti, dipingendo Merope in angustia tale che è costretta dal timore a scoprire ella stessa il proprio figlio al tiranno. Ma la sana critica non lascia di desiderare nel bel componimento francese qualche altra perfezione. Voltaire non ha totalmente scansate nè le scene poco interessanti delle persone subalterne, nè i modi narrativi ne' monologhi, come sono quelli di Narba e d' Ismenia nell'atto III, nè il parlar da parte usato nel calore del maggior pericolo, come fa lo stesso Narba ed altri ancora. Nell' interessante scena quarta del medesimo atto

III di Merope che crede vendicare in Egisto la morte del proprio figlio, sorge alcun dubbio che non lascia l' uditorio persuaso. Tu hai all' infelice mio figlio rapita quest' armatura, dice Merope. Questa? è mia, le dice Egisto. Merope allora tutta commossa meritamente ripiglia: *Comment? Que dis-tu?* Ed Egisto coll' ingenuità che lo caratterizza, *Je vous jure*, le dice,

Par vous, par ce cher fils, par vos divins aïeux,
Que mon pére en mes mains mit ce don précieux.

Merope sempre più sconcertata:

Qui? ton pére? en Elide? En quel trouble il me jette!
Son nom? Parle: répons.

Se egli avesse detto che suo padre si chiamava Narba, siccome ella sperava di sentire, avrebbe in lui riconosciuto il suo Egisto. Ma egli dice che suo padre si chiama Policlete, e la reina torna a vedere ben lontane le sue speranze; e ciò sarebbe giusto. Ella però senza altro esame si abbandona alle prime furie, lo chiama mostro, perfido, lo fa trascinare presso la tomba di Cresfonte, e va per ferirlo. Ciò è senza ragio-

gione. La di lui candidezza che tutto confessa, dee almeno toglierle la sicurezza che esige la vendetta; tanto più che non si tratta solo di trucidare un innocente in vece di un reo, ma il figlio stesso in vece del suo uccisore. Se l'armatura apparteneva all' ucciso, l' ucciso è mio figlio (dir dovea Merope a se stessa): se all'uccisore, io trovo in lui mio figlio. Il nome che non combina, non basta a metterla nello stato di certezza della morte del figlio, potendovi essere diversi possibili, pe' quali l' armatura può essere, com' è, di Egisto, e colui che si chiama di lui padre aver preso un nome ignoto alla regina, com' è in fatti. L' uditorio dunque non può godere di sì interessante situazione, nè esser commosso quanto nel teatro greco e nella *Merope* del Maffei, per affrettar col desiderio la venuta del vecchio che impedisca l'esecrando sacrificio di un figlio per mano della stessa madre che pensa vendicarlo. In tal tragedia non è solo questa madre che ragiona male, ragionando assai peggio Polifonte. Usurpatore scaltrito che col matrimonio di Merope procura di mettere un velo agli occhi de' popoli, non si smentisce apertamente e si dimostra inetto e stupido nel voler ch' ella passi nel tempio insieme col figlio per costringerla alle abborrite nozze col farla temere per la di lui vita,

Voila mon fils, Madame, où voila ma victime ?

Egiſto non ambiguamente ha manifeſtato il ſuo odio verſo di lui. *Barbaro, tiranno,* l' ha chiamato nella ſeconda ſcena dell' atto IV. *Va*, gli ha detto quando ha ſaputo di eſſer figlio di Merope,

Va je me crois ſon fils, mes preuves ſont ſes larmes,
Mes ſentimens, mon coeur par la gloire animé,
Mon bras qui t' eût puni, s' il n' était deſarmé.

Un carattere così eroico, franco, temerario agli occhi ſuoi, non dovea far tutto temere al ſoſpettoſo Polifonte? Stravagante, e ſenza utilità pel tiranno mi ſembra la ſeconda ſcena dell' atto V, in cui egli vien fuori unicamente per dire all' ardito eroe: vieni a piè dell' altare

Me jurer à genoux un hommage éternel.

Egiſto riſponde da diſcendente di Alcide: rendimi il ferro, e ti riſponderò, e conoſcerai

Qui de nous deux, perfide, eſt l' èſclave où le maître. Ma

Ma Polifonte dovea dopo ciò perſiſtere nel matto ſuo diſegno? dovea conchiudere: t' aſpetto all' altare,

Viens recevoir la mort, où jurer d' obeïr?

Egiſto anderà al tempio, ma come? Incatenato, o libero? Non incatenato, altrimente non avrebbe potuto, come indi avviene, avventarſi al tiranno. Ma ſe libero, Polifonte non dovea temere d' un giovane sì intraprendente che ſenz' armi ancora l' ha inſultato? Incatenato poi o libero non dovea egli temere ancora che la di lui preſenza commoveſſe un popolo così affezionato alla famiglia di Cresfonte? Alcuna di tali rifleſſioni non isfuggì al dotto Calepio, e e mal grado della di lui parzialità per la *Merope* Volteriana non potè laſciar di dire che *nel miglior punto della paſſione rimane una fantaſima, una chimera*. Ciò dovettero vedere eziandio i Parigini allorchè ſi rappreſentò, giacchè ſappiamo da una critica che ne uſcì ſubito, che l' atto quinto punto non piacque. Se queſte rifleſſioni imparziali parranno ben fondate, veggano certi eleganti ma ciechi panegiriſti de' drammatici Franceſi qual vantaggio eſſi rechino alle belle arti e alla gioventù coprendo di fiori i loro difetti.

L' epoca della pubblicazione e rappreſentazione del *Fanatiſmo* o *Maometto* è dopo

il 1740, benchè in una edizione del 1743 si dica composta fin dal 1736 e mandata allora al principe reale poi re di Prussia Federico II. Tanto intorno a tal tragedia disse lo stesso autore nelle sue prose, or parlando al nominato sovrano or sotto il nome di altri più volte fino al 1743; e tanto con varia critica ne favellarono i giornalisti di Francia, e con maestria l'ab. Cesarotti, ed altri eruditi esteri ed Italiani, che certi sedicenti profondi pensatori (i quali non per tanto galleggiano come cortecce di sughero in ogni materia), quando non vogliano ripetere al loro solito senza citare, non saprei che cosa potranno dir su di essa, come millantano, in vantaggio dell' arte drammatica. Noi seguendo il nostro costume quello ne diremo che possa darne la più adeguata idea, non pensando servilmente con gli altrui pensieri, nè vendendogli per nostri quando ci sembrino giusti.

Il *Maometto* tralle tragedie è quello, che fu tralle commedie il *Tartuffo*, cioè un capo d'opera ammirato per sentimento dagl' imparziali, e screditato e proibito per cabala degl' impostori, per gelosia di mestiere e per naturale malignità de' folliculari. Voltaire che in simili opere spendeva talora pochi giorni, si occupò a perfezionarlo intorno a sei anni. Egli riuscì a farne un' opera eccellente da tenere forse il primato tralle sue tragedie, colla copia delle idee nuo-

nuove ed ardite, colla pompa dello ſtile, colle immagini nobili e tratte ſempre dal ſoggetto, colle ſituazioni maravigliose che portano il terrore tragico al più alto punto, coll' intereſſe ſoſtenuto che aumenta di ſcena in ſcena, coll' unione in un gran quadro ottimamente combinata di caratteri robuſti animati colla forza del pennello di Polidoro e colla copia ſpiritoſa del Tintoretto. Egli è vero che nella condotta dell' azione ſi deſidera qualche volta più veriſimiglianza: che non ſempre appariſce dove paſſino alcune ſcene: che l' unità del luogo non vi ſi oſſerva: che l' azione procede con certa lentezza nell' atto II: che i perſonaggi talora entrano in iſcena non per neceſſità ma per comodo del poeta (1). Ma molte

(1) Noi non contiamo tra' difetti di queſta tragedia l' introduzione di un perſonaggio sì ſcellerato qual è l' Arabo Profeta impoſtore. Accreditato com' egli è dalla ſteſſa ſtoria e migliorato dall' impegno del pittore non può che inſpirare tutto l' orrore per lui agli occhi dello ſpettatore e ſervire all' oggetto tragico. Molto meno convenghiamo col ſig. Andres che vorrebbe banditi dal teatro moderno i traditori, gli empj, i gran furbi &c. La ſcena che richiede ſomma varietà, correrebbe riſchio di rimaner preſto ſenza ſpettatori riducendoſi a que' pochi argomenti atti a maneggiarſi ſenza biſogno di ſcellerati, che contribuiſcono a far eſer-

te ſcene inimitabili invitano i più ſchivi a leggere ed aſcoltare il *Maometto*. Tali ſembrano con iſpezialità le ſeguenti: la quarta dell' atto I di Zopiro ed Omar in cui ſi diſviluppano i caratteri e ſi prepara egregiamente la venuta di *Maometto*; la quinta dell' atto II ſommamente maeſtrevole onde riceve le ultime fine pennellate il di lui ritratto, facendo che egli col ſuo gran nemico deponga la maſchera e manifeſti i ſuoi grandi diſegni, e lo chiami a parte dell' impero moſtrandogli la neceſſità che non gli permette altro partito; quelle dell' atto IV di Zopiro con Seide e Palmira e ſingolarmente la quinta della riconoſcenza, la quale ſe non è nuova, almeno avviene in una ſituazione ben patetica e non uſitata; e finalmente l' intereſſante terribile ſcioglimento che rende ſempre più deteſtabile il carattere del ben dipinto impoſtore.

Ma coloro che vedevano nel *Maometto* mil-

eſercitar l' eroiſmo e la virtù in mille guiſe, e a dar fomento all' energia delle paſſioni, ed in conſeguenza a mantenervi la vivacità che intereſsa. L' eſempio dell' antichità più venerata, de' Franceſi ne' loro giorni più belli, del rimanente dell' Europa che ſe ne vale, riſparmia alla gioventù quell' altra inutile catena dell' ingegno che ſarebbe una nuova ſorgente di ſterilità.

mille difetti mentre i Parigini si affollavano ad ascoltarlo, imputarongli singolarmente che fosse una pericolosa e scandalosa rappresentazione quella di uno scellerato felice e trionfante a spese della virtù disgraziata. Voltaire stesso soddisfece a questa censura, mostrando che la passione amorosa gareggia in Maometto colla sua ambizione, e che la perdita di Palmira ed i rimorsi che in lui si svegliano alla vista del di lei sangue, danno a vedere al popolo lo spettacolo di un uomo potentissimo e non pertanto infelicissimo. Noi osiamo aggiugnere qualche cosa alla stessa di lui difesa. Perchè si cerca che lo scellerato rimanga punito sulla scena? Certamente per ricavarsene un frutto morale da far detestare il vizio ed amar la virtù. Ma l'autore del *Maometto* si prefigge d' inspirare tutto l' abborrimento pel *fanatismo*, il quale abusa della religione e toglie l' orrore a' più atroci delitti in pregiudizio della virtù. Il frutto morale dunque di questa tragedia è manifesto essere il prevenire gl' incauti contro l' illusione della superstizione; e per conseguenza la di lei rappresentanza lungi dall' essere scandalosa pericolosa, diviene istruttiva ed utile alla società.

L' *Alzira* una delle migliori tragedie del Voltaire composta e rappresentata dopo del *Maometto* era stata dedicata alla celebre marchesa du Chatelet autrice delle *Instituzioni* di

di Fisica secondo la filosofia di Leibnitz, e della traduzione de' *Principj* di Newton, la quale terminò di vivere in agosto del 1749. In sì bel contrasto de' costumi Americani ed Europei l' autore si prefisse il più bel fine a cui fiesi elevata la tragedia, cioè mostrare quanto la forza della virtù della religione Cristiana che consiste nel perdonare ed amare l' inimico, sovrasti a tutte le virtù del gentilesimo. Quest' eroismo Cristiano trionfa nel perdono che dà il moribondo Gusmano all' idolatra che l' ha ferito a morte. Questo disegno non può abbastanza lodarsi; ma il conte di Calepio stima che Voltaire non ebbe questo disegno prima di comporla, giacchè ne prese il titolo da Alzira e non da Gusmano. A me però non sembra che il titolo di *Alzira* cangi la veduta segnalata dall' autore. Alzira è l' anima e la sorgente dell' azione eroica di Gusmano; Alzira ama vivamente e mette in contrasto ed attività l' amore di Zamoro e di Gusmano; Alzira senza volerlo muove Zamoro a danni del suo rivale; Alzira dà il più vivace colore ed il carattere di sublimità all' eroismo Cristiano di Gusmano, perchè s' ei non l' amasse sì altamente, il concederla al rivale sarebbe un' azione non molto straordinaria; Alzira dunque porta giustamente il titolo di questa favola.

Sempre ne' piani delle favole del Voltaire si desidera che ne sieno le circostanze più ve-

verisimilmente accreditate, sempre si vorrebbe che l'autore si occultasse meglio ne' sentimenti de' personaggi; ma sempre in compenso vi trionfano l'umanità, l'orrore al vizio, l'amore della virtù. Alzira, Zamoro, Gusmano ed Alvaro sono personaggi che non si rassomigliano ne' costumi, nelle debolezze e nella grandezza d'animo; ma sono ugualmente dipinti colla tragica espressione di Raffaello e col vivace colorito di Tiziano. Quella maravigliosa opposizione di sentimenti che anima le più semplici favole, spicca soprattutto negli affetti di Zamoro e di Alzira. Quel contrasto di gioja e di dolore che passa nell'animo di Alzira al ritorno di Zamoro creduto morto, rende eccellente la scena quarta dell'atto III:

Alz. *O jours! o doux momens d' horreur empoisonnés!*
Cher & fatal objet de douleur & de joïe,
Ah Zamore, en quel tems faut il que je te voie.
Zam. *Tu gémis & me vois?*

Le Cristiane espressioni piene di nobiltà e grandezza del moribondo Gusmano meriterebbero di essere quì trascritte, ma ci contenteremo di un sol frammento rapportandolo colla bellissima traduzione ancora inedita dell'elegantissimo P. M. Giuseppe Maria

Pa-

Pagnini. *Ravviſa*, dice Guſmano a Zamoro

De' Numi che adoriam la differenza;
I tuoi han comandata a te la ſtrage
E la vendetta, il mio, poichè il tuo braccio
Vibrommi il colpo micidial, m' impone
Ch' io ti compianga e ti perdoni. Alv. *Ah figlio,*
La tua virtude al tuo coraggio è pari.
Alz. *Qual cangiamento, eterno Dio, qual nuovo*
Sorprendente linguaggio! Zam. *E che, vorreſti*
Forzar me ſteſſo al pentimento? Guſ. *Io voglio*
Anche di più: forzar ti vo' ad amarmi.
Alzira inſino ad or non è viſſuta
Che ſventurata per le mie fierezze,
Pel maritaggio mio. La moribonda
Mia man fralle tue braccia or la ripone,
Vivete ſenza odiarmi.

La *Semiramide* rappreſentata nel 1748 non iſmentiſce la forza e la maeſtà dello ſtile di Voltaire, e le ſituazioni tragiche vi ſi veggono animate dalla pompa della decorazione. Tutta l'azione però è fondata ſull' apparizione dell'ombra del re Nino intento a vendicarſi di Semiramide per mano di Ninia ſuo figliuolo che ignoto a ſe ſteſſo vive ſotto il nome di Arſace. Queſta machi-

china prediletta del teatro ſpagnuolo e dell' ingleſe, mi ſembra nella tragedia franceſe meno artificioſa (1) dell' ombra di Dario ne' *Perſi* di Eſchilo. Il poeta greco la rende intereſſante per la Perſia e per la Grecia; per la Perſia coll' inſinuare per bene del pubblico ſentimenti di pace al ſuo ſucceſſore, e per la Grecia col mettere con bell' arte le lodi de' Greci in bocca dello ſteſſo ſuo nemico. Ma l'ombra di Nino non ha altro oggetto che la vendetta di un delitto occulto, utile oggetto veramente all' iſtruzione dello ſpettatore, ma inferiore a fronte dell' intereſſe politico della tragedia nazionale di Eſchilo. Soffre poi l'ombra di Nino molte e rilevanti oppoſizioni. In prima un'ombra che appariſce nel più chiaro giorno alla preſenza de' principi, de' ſatrapi, de' maghi e de' guerrieri della nazione, rieſce così poco credibile al noſtro tempo, che laſcia un gran vuoto nell' animo dello ſpettatore e non produce l'effetto tragico. II Manca di certa nota di terribile che ſimili apparizioni ricevono dalla ſolitudine e dalle tenebre che l'accreditano preſſo il volgo, e contribuiſcono a far naſcere o ad aumentare i rimorſi degli ſcellerati. III

Eſſa

(1) Trovo nelle *Opere Poſtume* di Federico II che a lui ſembrava affatto *ridicola*.

Essa distrugge le speranze de' penitenti, vale a dire di quasi tutti gli uomini; perchè una vendetta atroce che si avvera dopo tanti pentimenti, scoraggia senza riscatto tutti coloro che hanno perduta l'innocenza; e nell' *Olimpia* dice acconciamente l' istesso Voltaire,

Helàs! tous les humains ont besoin de clemence . . .
Dieu fit du repentir la vertu des mortels.

IV Che atrocità! Gli dei che vogliono vendicare la morte di Nino, ne ordinano l' espiazione con un parricidio? Il Gran Sacerdote enunciato come santo, intero, virtuoso, anima Ninia a passare il seno di una Madre? Si dice, è vero,

Au sacrificateur on cache la victime,

ma intanto Ninia sa che la Madre è la rea, Nino l' accusa e vuol vendetta, ed invita il figlio alla sua tomba; or questi dee sapere qual sarà la vittima. Ma se Ninia può ignorarlo, non l'ignora il Gran Sacerdote, ed approva il parricidio come un' azione lodevole e dal cielo desiderata, e dice dopo il fatto

Le ciel est satisfait; la vengeance est comblée.

Che

Che empio Sacerdote! Qual è maggiore ſcelleraggine, fare avvelenare un marito, o condurre un figlio a trucidare ſua Madre? Si dirà che ſi vuole impedire un inceſto; ma Semiramide non conoſce Arſace per ſuo figlio, ed Arſace è virtuoſo ed innamorato di un' altra; or non baſtava di far loro ſapere l' arcano? Il poeta ſi è perduto nel ſuo piano, e dà la più atroce idea della divinità. V Tutte le ſituazioni tragiche non hanno un ſolido fondamento. Qual ſicurezza ha Ninia del delitto della Madre? La lettera di Nino moribondo a Fradate, non dice altro ſe non che *io muojo avvelenato*, e ſoggiugne *ma criminelle epouſe* ſenza addurne indizio nè pruova. Laſcio poi che manca nelle circoſtanze dell' azione cert' arte che l' accrediti. Meglio combinata col mauſoleo ſi vorrebbe nella ſcena ſeſta dell' atto terzo la ſala dell' aſſemblea nazionale. Soprattutto dovrebbe moſtrarſi evidente la neceſſità che obbliga Semiramide ad entrare nel mauſoleo. Non ha ella altri mezzi più certi e più efficaci per liberare il figlio e punire Aſſur? L' evento tragico che ne ſegue, per non eſſere ben fondato, non perſuade e non produce tutto l' effetto. Lo ſforzo dell' ingegno conſiſte nel ben concatenare i penſieri co' fatti in guiſa che gli eventi ſembrino fatali, e facciano penſare allo ſpettatore, che poſto egli in quella ſituazione ſi appiglierebbe all' iſteſſo partito

e ſoggiacerebbe a quel medeſimo infortunio. Ultimamente Aſſur dice a Ninia al comparire Semiramide ſpirante,

Régarde ce tombeau, contemple ton ouvrage;

ma come ha egli ſaputo ciò che ſi è paſſato dentro del mauſoleo? come ſa egli che la reina muore per mano di Ninia?

Voltaire che avea ricavate le precedenti favole dal Dolce, dal Shakeſpear, dal Conti, dal Maffei, pensò all' argomento della *Semiramide* o per la celebre tragedia del Manfredi, o almeno per l' *Aſtrato* di Quinault e per la *Semiramide* del Metaſtaſio e del Crebillon ch' egli in una epiſtola a mad. di Pompadur chiamò *ſuo maeſtro*. Queſt' ultimo ſcrittore col *Triumvirato*, coll' *Elettra*, coll' *Atreo* appreſtò ancora la materia alla di lui *Roma ſalvata*, recitata nel 1752, all' *Oreſte*, a' *Pelopidi*. Traſſe anche Voltaire gli *Sciti* dall' *Arminio* indi intitolato i *Figli de' Cheruſchi*. Venne da una novella ſpagnuola la ſua *Zulima*, i cui due ultimi atti deludono le ſperanze che fanno naſcere i precedenti. L' *Orfano della China* rappreſentata nel 1755 non è la ſteſſa azione dell' *Eroe Cineſe* del Metaſtaſio, ma a queſt' opera ſi raſſomiglia per l' eroico carattere di Zamti. L' *Olimpia* in cui trovanſi ſcene intereſſanti, venne dalla *Caſſandra* di M. La Calprenede. Scriſſe

Scrisse anche l'autore dell'*Erriade* i *Guebri*, *Erifile* il cui piano gli costò moltissimo senza recargli moltissimo applauso, le *Leggi di Minos* ove campeggiano le sue vedute filosofiche senza interessare abbastanza sulla scena, *Ericia* ossia la *Vestale*, *Artemira* disapprovata dal medesimo autore, *Adelaide* ed il *Duca di Foix* tragedie mediocri di fatti nazionali, e *Tancredi*, intrigo condotto con poco verisimili reticenze, ed in cui una parola di più scioglierebbe gli equivoci e torrebbe Tancredi di angustia. Poteva essere una cautela, benchè inutile, il tacere che fa Amenaide il nome di Tancredi nel biglietto che la rende colpevole; ma la dichiarazione interrotta dallo svenimento, indi dal ringraziamento che Tancredi non vuole ascoltare, lascia il lettore poco soddisfatto. Argiro troppo poco si sforza di sapere con distinzione l'apparente delitto della figlia; ella mal si difende; i Giudici non mostrano la convizione del delitto. Sono però squarci vigorosi i seguenti. La parlata di Orbassan nella prima scena pieno di nobile indignazione per vedere la Sicilia in preda all'avarizia, alla ferocia e alla rapacità degli Arabi, de' Greci, de' Francesi e de' Germani, ha certo che di grande;

Grecs, Arabes, Français, Germains,
tout nous dévore:

Et nos champs malheureux par leur fécondité,
Appellent l'avarice & la rapacité
Des brigands du Midi, du Nord & de l'Aurore.

Nobile e propria de' tempi della cavalleria è pure il bell'orgoglio di Amenaide nella ſcena quinta dell'atto IV, *Lui me croire coupable! . . . . Il devoit me connoître &c.* Ma ſopra ogni altra coſa l'ultima ſcena è delicatamente toccata co' più patetici colori nella morte dell'eroe.

L'ab. Sabatier des Caſtres nel libro de' *Tre Secoli* decide che *Alzira*, *Maometto*, *Merope* e *Zaira* non ſono comparabili con *Cinna*, con gli *Orazj*, con *Poliuto* e *Rodoguna*. Queſta deciſione magiſtrale punto non ci trattiene dall'affermare che tralle migliori del Cornelio e del Racine poſſono ſenza ſvantaggio comparire queſte cinque Volteriane, *Alzira*, *Maometto*, *Zaira*, la *Morte di Ceſare*, *Bruto*. Dopo di queſte meritano il titolo di buone, *Merope*, *Marianna*, *Roma ſalvata*, *Oreſte*, *Edipo*, l'*Orfano Cineſe*, *Semiramide*, *Tancredi*, *Olimpia*. Tutte le altre coſtituiſcono a' noſtri ſguardi una terza claſſe di tragedie meno perfette e vigoroſe, ſebbene vi ſi veggano varj tratti del ſuo pennello maeſtrevole. Noi non abbiamo diſſimulati alcuni difetti delle migliori ſue favole, affinchè la gioventù non cre-

creda di trarre da sì ricca miniera sempre oro puro; ma tralasciamo di spaziarci sulle altre più abbondanti di difetti che di bellezze. Il sagace osservatore manifesta con diletto le bellezze, lasciando alla critica comunale l' enumerazione de' difetti. Anche i fanciulli sanno notare la mano con sei dita in una figura di Raffaele, ma il tragico del suo pennello, l' espressione inimitabile, la maestosa semplicità, la correzione del disegno, la verità del colorito, la vaghezza del chiaroscuro, non si sentono da chi non conosce l' arte." Tutti coloro (diceva l' istesso Voltaire) che si vogliono far giudici degli autori, sogliono su di essi scriver volumi; io vorrei piuttosto due pagine sole che ce ne additassero le bellezze".

Poche altre tragedie di questo secolo sono da riporsi tralle bene accolte in teatro, e pochissime tralle applaudite con giustizia. Voltaire sostenne l' onore di Melpomene sulla Senna, a dispetto del cicaleccio de' famelici impudenti gazettieri pronti a sparger menzogne e tratti maligni sulle opere acclamate di coloro che non sono nel numero de' loro benefattori. Una folla di bastardi Volteriani scimieschi apportarono su quelle scene la decadenza, ed il gusto inglese ne accelerò la ruina, coprendole di mostruosità, di orrori, di ombre, di sepolcri e di claustrali disperati, che in vece di toccare il cuore spaventano e fanno inorridire.

La Grange-Chancel nato nel 1678 e morto nel 1758 molte tragedie scrisse in istile trascurato e debole con viluppo romanzesco, ma non si sostenne che l' *Amasi* che è l' argomento della *Merope*. Guymond de la Touche nato nel 1729 e morto nel 1760 compose una *Ifigenia in Tauride* che rimase al teatro a cagione di alcune situazioni interessanti; ma che perde di credito nella lettura per lo stile duro e scorretto. Il maestro della *Poetica Francese* M. de Marmontel più volte si provò a calzare il coturno. Nel *Dionigi* sua prima tragedia, secondo l' espressione di M. Palissot, non tutti ravvisarono in lui la mancanza di gusto, e que' difetti che gli furono poscia rimproverati, e singolarmente la versificazione dura e ampollosa, le massime sparse a piena mano e senza scelta, le frequenti declamazioni sostituite alla passione. Nel suo *Aristomene* comparvero tali difetti più manifestamente; *Cleopatra* si tenne per inferiore alle precedenti, e gli *Eraclidi* molto più. Così quest' enciclopedista, al contrario di ogni altro scrittore, perdeva coll' esercizio; e forse disingannato al fine abbandonò un genere a' suoi talenti inaccessibile. Le Miére Parigino, il quale, secondo Palissot, è a Marmontel quel che Campistron è a Racine, ha prodotto *Idomeneo*, *Tereo*, la *Vedova del Malabar*, *Guglielmo Tell*, *Artaserse*, *Ipermestra* e *Barnevel* tragedie non me-

meno dure e secche di quello che fu la *Pucelle* di Chapelain (1). M. Saurin cominciò la carriera tragica coll' *Amenofi* e con *Bianca e Guiscardo*, le quali rimasero presto dimenticate, essendo scritte in istile duro, ineſatto, prosaico. Nel suo *Spartaco* versegiato nella stessa guisa si osserva qualche tratto robusto, benchè vi si trovino tutti i personaggi a Spartaco sacrificati. M. de la Harpe produsse alla prima la tragedia di *Warvick* che a' suoi fautori dava grandi speranze; ma l'istesso Palissot, che all' apparenza mostra esserne uno, conviene che il rimanente delle sue produzioni drammatiche non corrispose a' voti degli amici. *Pharamond*, *Timoleon*, *Gustave* e *Melanie* religiosa disperata videro appena la luce e sparvero. Non furono più felici nè *Coriolano* in cui anche si notano gli accidenti accumulati in un giorno senza verisimiglian-

(1) Vedasene un saggio in questi versi tratti dal *Guglielmo Tell* recati dal Palissot:

Hâte-toi, fais marcher sous diverse conduite,
Vers tes divers château notre intrèpide èlite,
Tandis qu' avec Waërner, moi, j' irai sur le Lac . . .
Je pars, j' erre en ces rocs, où par tout se hèrisse &c.

za, nè il *Filottete* pubblicata nel 1786 imitata dalla tragedia di Sofocle quasi rivenendo dalle passate stranezze sulle orme de' Greci che si vogliono usciti di moda. M. Colardeau morto da non molti anni, il quale a qualche dono naturale non accoppiò nè studio nè travaglio, scrisse due tragedie *Astarbé* e *Calisto*, delle quali durano ancora i nomi. M. Savigny ha composto la *Morte di Socrate* che è piuttosto un panegirico di questo Ateniese che una tragedia. Scrisse anche *Irza* superiore alle tragedie di Colardeau; ma se ne riprende la versificazione poco armonica, e l' ineguaglianza e la turgidezza dello stile. M. Ducis ha scritti in francese l' *Hamlet*, *Giulietta e Romeo* ed il *Re Lear* del Shakespear. Anche M. Le Tourneur ne ha trascritte alcune poco fedelmente. Alcuni altri si sono rivolti alla Grecia come la Harpe, e M. Rochefort ha fatta un' *Elettra* diversa da quella del Crebillon e dall' Oreste del Voltaire, seguendo Sofocle. M. Dupuis ha tradotto il teatro di questo Greco, e M. Prevost quello di Euripide. Lasciamo di parlar punto nè poco di Nadal, le Blanc, Pavin ed altri obbliati dalla nazione stessa.

Qualche favola tragica meno negletta han no pubblicato mad. du Bocage, la Place, la Noue, Poinsinet de Sivry, Pompignan e Piron. Mad. du Bocage produsse le *Amazoni* che si trova colle di lei opere impres-

preſſe in Parigi nel 1788. La Place ha tradotto molte *favole ingleſi*, ed ha compoſto *Jeanne d'Angleterre*, e *Adéle de Ponthieu*. La ſua *Venezia ſalvata* riuſcì molto ſulle ſcene e vi rimaſe. Il commediante La Noue morto nel 1761 ſcriſſe il *Maometto* II che rimaſe al teatro, e Voltaire gl'indirizzò un madrigale in occaſione del ſuo *Maometto*.

Poinſinet nato in Parigi nel 1735 ſcrittore erudito, che ha tradotti varj poeti Greci e ſpecialmente Ariſtofane ſenza averne conſervato il calore ed il ſale, ſecondo che affermano i giornaliſti di Buglione, diede al teatro la *Briſeida* rappreſentata con applauſo, nella quale racchiuſe il piano dell'Iliade e ſi valſe di qualche ornamento Omerico. Pubblicò poi un *Ajace* reputata inferiore alla prima. Paliſſot ne commenda lo ſtudio d'imitare la nobile ſemplicità del Racine. Il marcheſe Le Franc de Pompignan nato a Montalbano nel 1709 ſi eſercitò in più di un genere, ed oltre alla traduzione del *Prometeo* di Eſchilo, ha compoſto una *Didone* togliendone le ſituazioni da quella di Metaſtaſio (1), ed una *Zoraide*,

(1) Voltaire lo motteggiò nella ſua ſatira *le Pauvre Diable*, e della di lui *Didone* diſſe:

Le quel jadis a brodè quelques Phraſe
Sur la Didon qui fut de Mètaſtaſe.

che Voltaire pur mette in ridicolo; ma Palissot loda la versificazione di questo scrittore.

Rimane a parlare di un altro tragico Parigino de' nostri giorni, cioè di M. de Belloy morto nel 1775. Benchè privo egli si dimostri di certe qualità che enunciano l'uomo di gusto e d'ingegno, come altresì di ogni conoscenza dell'eroismo e del patetico vero, di naturalezza ed eleganza di stile e di armonia di versificazione, con tutto ciò il di lui *Assedio di Calais* e *Gabriela di Vergy* ebbero una riuscita invidiabile sul teatro, e non se ne scorsero tutti i difetti se non alla lettura. Lo spettatore fu indulgentissimo verso questi argomenti domestici ne' quali a tutto andare si piaggia la nazione. L'adulatore non manca mai di colpire coll'adulato di buona fede. Ma perchè egli si arroga la gloria di essere stato il primo a recar sulla scena i fatti nazionali? e tutti i compatriotti perchè gliel'accordarono? Di grazia che altro rappresentano i Cinesi da tanti secoli? Che rappresentarono i Greci se non gli evenimenti della loro storia? Che i Latini stessi nello *Scipione* di Ennio, nelle *Ottavie* di Mecenate e di Seneca? Che gl'Italiani ne' *Piccinini*, negli *Ezzelini*, negli *Ugolini &c.?* Che gl'Inglesi e gli Spagnuoli in quasi tutte le loro favole? Tra' medesimi Francesi fu egli forse il primo ad aprire questo sentiero? Voltaire non l'avea preceduto colla *Zaira*, col *Tancredi*, col

Duca

Duca di Foix, con *Adelaide di Gueſclin?* Queſto prurito di primeggiare in un modo o in un altro, quanti non abbacina! Belloy talmente ſi appropriò queſta gloria che nella prefazione al ſuo *Gaſtone e Bajardo* ſe ne pavoneggia fino all'eſtrema noja.

Ma che diremo di queſt'altra tragedia parimente di argomento nazionale ſcritta in iſtile duro, ſtentato, e carico di puerilità? Che Belloy avea nelle prime eſauriti i ſuoi teſori, e che non ſeppe idear queſt'altra ſenza ripeterſi? Sarebbe pure il minor male. Egli vi cade in aſſurdi manifeſti, non vi guarda veriſimiglianza, vi accumula alla rinfuſa eventi pieni d'incoerenza, tradiſce la ſtoria, oltraggia e calunnia le nazioni ſtraniere, e diſonora in certo modo la propria colle ſue impudenti menzogne. Gli eroi ſteſſi ſuoi paeſani diventano ſotto la di lui penna diſpregevoli e piccioli. L'Orazio Coclite della Francia, il famoſo Bajardo detto il *Cavaliere ſenza paura e ſenza taccia*, sì grande nella ſtoria, nella tragedia appariſce vano, millantatore, meſchino. Che relazione hanno poi colla congiura de' Franceſi gli amori non tragici di Gaſtone e di Bajardo e di Altamoro verſo una Breſciana? Influiſcono forſe all'azione, o ſervono ſolo a renderla peſante e ad arreſtarne la rapidezza? Chi può veder ſenza nauſea un uffiziale come Bajardo mandare un biglietto di disfida al ſuo generale ſul punto di

di darsi una battaglia, ed il generale accettarla preferendo un litigio privato alla causa del sovrano? Chi leggerà senza ridere la tagliacantonata del Bajardo del Belloy che vuole impaurire Gastone,

Si vous sçaviez le sort de mon premier rival!

o la graziosa antitesi di Gastone che abbraccia il rivale e sfodera la spada

Embrassez un ami . . . . combattez un rival?

Non si comporta eroicamente Bajardo umiliato chiamando con tanto fasto ed apparecchio i Francesi ad ammirarlo? Egli dice in prosa rimata:

Contemplez de Bajard l' abaissement auguste,
Voyez comme il rempli le devoir noble & juste
Que l' honneur véritable impose à la valeur,
Et comment un Heros se punit d' une erreur.

Che meschinità! Bajardo chiama *augusta* la propria umiliazione? Bajardo dà a se stesso il

il titolo di *eroe?* Si vede che l' anima di Belloy era ben poco eroica, se prestava tali bassezze a' personaggi che voleva dipingere come eroi. Non è meno inconsideratamente delineato il carattere del Duca di Urbino enunciato come virtuoso, ma che intanto fin dall' atto primo non ignora i tradimenti orditi da Altamoro e Avogaro, e pur gli dissimula; e poi nell' atto quinto, parlandogliene Bajardo, egli falsamente risponde aver lui sempre sdegnato di comprenderne i secreti. E' virtù questa falsità? L' autore che aspirava alla gloria di tragico, avea ben false idee dell' eroismo e della virtù. Ma se egli travide nel dipingere gli eroi ed i virtuosi, non si mostrò più abile in far operare due bassi traditori determinati. Essi vogliono proditoriamente dar la morte a Gastone e a Bajardo; ma intanto uomini sì scellerati non sanno prevalersi delle occasioni trovandosi a quelli dappresso e senza testimonj. V' è giudizio in tale condotta? Essi attendono l' esito di una mina, di cui si parla fin dall'atto I, da scoppiare nel V. *Infallibile*, al lor credere, è la riuscita di questa mina; or perchè non attenderne l' evento sicuro? perchè disporre senza bisogno che uno di essi truciderà Bajardo e l' altro Gastone? Questa mina poi fu veramente una scelleratezza meditata da Avogadro? In miun conto. *L'ho tolta* (dice Belloy) *da altre con-*

giu-

giure. Perchè dunque mentisce dicendo di aver presi i fatti dalla storia nazionale? Dica piuttosto di prendergli dal fondo de' suoi ghiribizzi e dallo spirito di menzogna che lo predomina.. Un disertore Francese poi, che piove dal cielo nell' atto V, scopre la congiura; ed a chi s' indirizza? forse a' generali Francesi? Non già, ma ad Eusemia figlia del principale congiurato. V' ha in ciò punto di senso comune? Che si dirà poi di quella specie di contradanza che fanno nell' atto IV Gastone, Avogaro ed Eusemia? E' una situazione maneggiata con gravità tragica o almeno con intelligenza e pratica della scena (1)?

Noi abbiamo accennato queste poche cose senza curarci dal rimanente derisо dal nominato giornalista, il quale ne addità anche molte espressioni false, gigantesche e puerili. E' piacevole p. e. questa di Bajardo ferito che vuol tornare alla pugna e dice a' soldati, *Mort je puis vous guider*, morto ancora posso condurvi; e quest' altra, in cui scoppiata la mina si dice di Avogaro e del Disertore morti entrambi nel sotterraneo,

L'

(1) Tralascio di ripeterla avendola schernita pienamente M. Freron nell' *Anno letterario* 1770.

L'un & l'autre à la fois loin du palais en poudre,

Ont vu leur corps épars emportés par la foudre.

Saprà il Belloy in qual maniera *due uomini videro i loro corpi ſteſſi ſparſi e traſportati dal fulmine*. Rapportiamci dunque ſugli altri di lui difetti nè piccioli nè pochi come poeta a ciò che ne differo i Franceſi ſteſſi, e diamo qualche ſguardo a' di lui maligni errori come ſtorico. La ſua favola è poſta in mezzo a due baluardi iſtorici, cioè a una *prefazione* e ad alcune *note* nel fine. Nell' una e nelle altre egli pretende giuſtificare le nere calunnie da lui ſeminate contro del conte Luigi Avogadro di Breſcia, del principe d' Altamura Napoletano, del marcheſe di Peſcara, del pontefice Giulio II e di tutta la nazione Italiana.

Il tragico ſtorico (che non è nè ſtorico nè tragico) denigra la fama dell' Avogadro formandone un baſſo traditore e un mezzano della propria figliuola, e con *documenti iſtorici* che alla ſtoria contraddicono, pretende avvalorare le ſue maligne aſſerzioni. Avogadro ſecondo lui è un ribelle. Ma è ciò vero? Avogadro era Breſciano ſuddito de' Venezrani, perchè Breſcia fin dal 1426 ſi era data alla repubblica, per le oppreſſioni che ſoffriva ſotto Filippo Viſconti, a cui ſempre

pre ricorse invano (1). Ne tennero i Veneziani il governo fino al 1509 (2). Luigi XII pretensore del ducato di Milano muove a conquistarlo, riporta la vittoria di Ghiara d' Adda, e Brescia atterrita gli si rende. Vi entrano i Francesi allora incapaci di disciplina e di cattivarsi la benevolenza de' popoli, abusano del potere, insolentiscono e diventano al solito, come dice il Muratori, *gravosi anche agli amici per la loro arroganza e insolenza, massimamente verso le donne*, e quasi tutti i cittadini che non potevano più soffrire, al dir del cardinal Bembo, desiderano tornare sotto il dominio della repubblica. Il conte Luigi viene particolarmente oltraggiato nella persona di un figliuolo dal figliuolo di Gambara natogli di una Francese, implora la giustizia de' nuovi padroni della città, non è ascoltato. I mali pubblici e le private offese fanno che si rivolga alla repubblica e prometta di aprire alle di lei truppe la porta delle *Pile*. Rientrano i Veneziani in Brescia. Or non

(1) Corio, Biondo, Simonetta, Sabellico, Platina, Capriolo, Alberti.

(2) Brescia era stata distaccata dal Milanese per ottantatre anni. Non è dunque vero quel che dice il Belloy che era stata sotto il dominio Veneto per *soli dieci anni*.

non si può con fondamento ribattere la taccia di ribelle che gli s' imputa? Furono ribelli gli Spagnuoli che per sette secoli combatterono contro de' Mori per iscuoterne il giogo? Ma sia pure l' Avogadro un ribelle, cioè un suddito oppresso che non ha la virtù della tolleranza, e che disperando di ottener giustizia dal nuovo signore, si ricovera sotto la protezione dell' antico. E' però la stessa cosa essere in questa forma ribelle, che *scellerato*, *ruffiano* della figliuola, *traditore* di Bajardo e Gastone, e *vile*, *basso*, *assassino?* Questo Avogadro dipinto sì neramente è figlio legittimo di Belloy, non della storia. Le scelleraggini, le infamie, gli assassinamenti, le frodi nacquero dal capo di questo tragico come Minerva da quello di Giove. Nè Avogadro fu un *lâche* che fuggì quando dovea morir combattendo. Non sono mai fuggiti i Francesi? Non fuggirono con Carlo VIII abbandonando precipitosamente un regno? Non fuggì il *Cavaliere senza paura* dopo la giornata *des Eperons* sorpreso dagl' Inglesi, e poi non si rendè prigioniero? Non fuggirono i Francesi sopraffatti in Brescia e si raccolsero nel castello? Non sempre la ritirata è viltà, *lâcheté*, mancanza di valore; ed Avogadro diede del suo coraggio non dubbie pruove entrando a viva forza intrepidamente per la porta mentovata. Or è giusto calunniare sul teatro? E' questo il

bell'

bell' esempio da proporsi a' nazionali per tirar tragedie dalla storia patria?

Non fu Avogadro un *traditore*, un *infame*, un *assassino*, ma semplicemente un nemico de' Francesi da' quali tentò liberar la patria oppressa. Adunque la crudeltà che usò con lui Gaston de Foix, sembra inescusabile. Belloy calunniandolo attribuisce ad un immaginario suo tradimento la morte che gli fu data se non per natural crudeltà, almeno per ragion di stato. " Tutto l'esercito (dicesi dell' esecuzione dell' Avogadro in una *Lettera* istorica su di Gastone (1)) chiedeva ad alta voce il supplicio di lui e del figliuolo . . . Invano per fuggir l'ignominiosa morte essi rappresentavano di esser nati sudditi de' Veneziani . . . Si ascoltò la politica e non la giustizia. " Soprattutto (si aggiugne) veniva compianto il figliuolo, la cui giovanezza, le virtù, il valore ammirato dallo stesso Gastone meritavano sorte migliore. Egli punto non era reo, avendo soltanto seguito la natura e il suo dovere" . Si descrive in seguito con tratti compassionevoli la gara del padre e del

(1) V. il libro di M. Gaillard *Mèlange Litteraire* impresso in Amsterdam nel 1756.

del figliuolo per morir prima, ed il dolore del popolo intenerito. " A queſto ſpettacolo (diceſi in fine) il duca di Nemours che ſentiva commuoverſi e credeva neceſſario il rigore, fe un ſegno e le due teſte caddero a' piedi ſuoi. Fu ciò un' ombra che ſi miſchiò al luſtro del trionfo; ma i Franceſi non videro che il trionfo ". Se Belloy per natura e per iſtudio foſſe ſtato diſpoſto alla tragedia, non avrebbe cercato di approfittarſi di queſto tratto iſtorico proprio del coturno narrato da un ſuo nazionale? Ma Belloy intento a calunniare la nazione Italiana ſi sdegna contro l'autore delle *Vite degli uomini illuſtri*, perchè *volle rendere intereſſanti il traditore Avogadro e ſuo figlio*. Egli poi ſi accinge a diſcutere *il fatto con eſattezza*, e l'eſattezza conſiſte in oſſervare che *ciò non ſi dica* dallo ſtorico della vita di Bajardo, dando tutto il peſo di una pruova iſtorica ad un' argomento negativo. Oſſerva in ſeguito che Du-Bos varia dal primo racconto in qualche circoſtanza dicendo che i due *figli di Avogadro furono giuſtiziati alcuni giorni dopo*; ed anche di ciò vuol dubitare il Belloy per queſta gran ragione che non sa *d' où il emprunte ce recit*. Ma ſe egli dubitava di quanto ignorava, di che non dovè egli dubitar vivendo! Du-Bos che ignorava molto meno di lui della ſtoria, narrò ciò che ſi trova dagli

ſtorici riferito (1).

Volle poi il Belloy dare un complice all' Avogadro, e donde il preſe? La ſtoria gli avrebbe ſuggerito qualche Breſciano, ſe l' aveſſe ſaputa (2); ma egli lo ſcelſe tra' Napolitani. A quale oggetto? Per non laſciare veruna ſpecie di calunnia intentata. E da qual claſſe di Napolitani il tolſe? Dalla più ragguardevole. L' *aſſaſſino*, l' *infame*, il *poltrone Altemoro* della tragedia ſi dice eſſere il principe d' Altamura Napoletano. Queſto perſonaggio, dice il tragico meſchino e lo ſtorico impoſtore, *eſt de mon invention pour ce qui concerne le rang & les titres*. E' pur queſto un bel modo di comporre tragedie nazionali, valerſi di un nome illuſtre per denigrarlo e per veſtirne un *figlio infame* del capo di Belloy! E che direbbero i ſuoi compatriotti ſe ſi metteſſe ſulla ſcena un ladrone infame col nome di qualche principe del real

(1) *Fu nel ſecondo giorno il conte Luigi Avogadro, mentre in abito finto fuggia di città, riconoſciuto, fermato e preſentato a Gaſtone che nella pubblica piazza il fe decapitare . . . volendo vedere egli ſteſſo il crudele ſpettacolo, e ſi compiacque poi di replicarlo ne' due già preſi figliuoli*. Verdizzotti vol. II de' *Fatti Veneti* dall' anno 1504 al 1570.

(2) Vedaſi ciò che l' Avogadro ſcriſſe al Senato Veneziano ſecondo il Bembo.

real ſangue di Francia? (1)

E' in oltre precetto di poetica nelle tragedie nazionali il dir groſſe villanie all'imperador Maſſimiliano, a Ferdinando il Cattolico, al marcheſe di Peſcara? E qual parte ebbe queſto Scipione della ſtoria moderna nelle furbeſche trame uſcite dal capo di Belloy? Di qual diritto poi queſto picciolo ſcarabocchiatore di carta osò nel ſuo garbuglio tragico trattare il pontefice Giulio II colla maggiore indegnità, come *moſtro*, come *carnefice?* Eſſendo amico della Francia avea quel pontefice deſiderato che il famoſo Bajardo accettaſſe, come era coſtume a que' tempi, il comando delle ſue truppe. Sia queſto un fatto *tres-vrai*, come dice il Belloy. Ma ciò è una coſa ſteſſa col dipingere Giulio come ſubornatore di Bajardo eſortandolo a tradire il ſuo re mentre egli era in arme contro la Francia? E ciò appunto gl' imputa Belloy, facendo dire dal Duca di Urbino al Bajardo

(1) Principi d' Altamura furono in regno i ſignori della famiglia del *Balſo* già eſtinta nel principe Pirro, la cui unica figliuola Iſabella fu moglie di Federigo di Aragona re di Napoli, il quale prima di regnare ne portò anch' egli il titolo.

on peut ſans effroi,
Pour ſervir Rome & Jule, abbandonner ſon Roi.

Qual fu poi in ſoſtanza per rapporto a' Franceſi la reità di quel papa in quella guerra? Il proteggere la libertà Italiana. Temè in prima che le poteſſe nuocere la potenza e l'ambizione de' Veneziani, e formò contro di loro la formidabil lega; vide poſcia quanto più pericoloſi nemici di tal libertà foſſero i Franceſi, e ſi diſtaccò da loro. Come principe e come politico chi può rimproverargli l'amore del ſuo paeſe?

Ultimamente nella prefazione il Belloy imputa agl' Italiani generalmente " un raffinamento di perfidia e di crudeltà, che ci fa credere (aggiugne) oggi ancora che la vendetta ſia più ingegnoſa e più implacabile in Italia che altrove ". Qual impudenza! E chi più del Belloy ingegnoſo in immaginar vendette atroci? E non è egli l'autore di *Gabriela di Vergy*? Non è Franceſe il ſuo Fajele ed il più implacabile, il più vendicativo, il più inumano, che vince i Selvaggi e i Cannibali più accaniti e dà a mangiar per vendetta i cuori umani? E chi ha imbrattate le moderne ſcene franceſi di maggiori atrocità? *La candeur Françaiſe* (proſiegue) *était toujours trompée, & dédegnait ſouvent de punir*. Il ciel conſer-

fervi a' fuoi compatriotti codeſto candore e la natural generoſità ; ma la ſtomachevole vanità di Belloy ci obbliga a dire che i Franceſi di que' tempi non diedero molte pruove di candidezza ed umanità ne' luoghi dove fecero la guerra e dove dimorarono. Poco diſdegnarono di punire nella preſa di Breſcia (1). Poco candidamente ſi conduſſero i Franceſi nell' iſola di Sicilia, e diedero motivo a quel famoſo *Veſpro* conſeguenza di una lunga tolleranza. Poco umanamente trattarono cogli abitanti di Caſtellaneto, ſpogliandoli e tentando le loro donne; e quando quel popolo ſi diede agli Spagnuoli ed imprigionò que' Franceſi, qual fu l' implacabile *vendetta Italiana?* Gli tolſero le armi e gli diedero agli Spagnuoli a condizione che gli rimandaſſero al campo Franceſe. Ma laſciamo le iſtorie, le note e le prefazioni del Belloy, e conchiudiamo che delle ſue tragedie l'*Aſſedio di Calais*, *Gaſtone e Bajardo*, *Zemira*, *Don Pietro il crudele* e *Gabriela di Vergy* già più non rimangono che i nomi, mancando loro la nota del genio, l'armonia della verſificazione, la correzione del linguaggio e la forza, la bellezza ed ogni altra dote dello ſtile.

(1) Io sdegno di ripetere gli eccessi, le atrocità, i sacrilegj commessivi, potendo vedersi nella storia del cardinal Bembo e nel Verdizzotti.

CAPO VI

Tragedia Cittadina e Commedia Lagrimante.

SUlle tracce ſegnate dagl' Ingleſi, come vedremo appreſſo, è cominciata a comparire ſulle ſcene Europee una picciola tragedia che non ſi eleva agl' intereſſi delle intere nazioni e de' perſonaggi eroici, ma ſi ſpazia entro le famiglie private, ed è chiamata *Cittadina*. Non è queſto un dramma da gareggiar punto colla grande e vera tragedia reale da Platone tenuta per più malagevole della ſteſſa epopea, e fatta per ammaeſtrare ugualmente i principi e i privati. Ma eſſa anche può ammetterſi in grazia della varietà, e per ſervire al diletto e all' iſtruzione della parte più numeroſa della ſocietà, e a produrre il bel piacere delle lagrime; ſpecialmente quando non ſi diſtragga lo ſpettatore con tratti troppo famigliari ed atti ad alienarlo dall' impreſſione del dolore e della pietà. I Franceſi in queſti ultimi tempi hanno avuto varj ſcrittori di tragedie cittadine ora più ora meno ingegnoſe e compoſte più ſpeſſo in proſa che in verſi.

Franceſco Maria d' Arnaud de Baculard na-

nato nel 1709 si è esercitato in simil genere. Il suo *Fajele* contiene l' argomento stesso della *Gabriela* del Belloy, cui il marito dà a mangiare il cuore dell' amante, trattato colle medesime molle ed atto come quella a partorir piuttosto orrore che terrore tragico. Più lugubri, benchè meno sanguinose, sono il *Conte di Cominge* e l'*Eufemia*. Nell' uno si rappresentano le avventure del conte divenuto religioso della Trappa che geme tra i cimiterj e le teste de' morti; nell' altro una religiosa disperata, la quale nel proprio confessore ravvisa l' antico suo amante che vuole obbligarla a seguirlo fuori del convento? Più interessante è il Cominge, più nojosa l' Eufemia. Nell' una e nell' altra favola si tesse una serie di evenimenti romanzeschi che si narrano come preceduti all' azione. Il *Merinval* è pure un' azione tragica del medesimo scrittore avvenuta tra persone private, in cui si scorge la medesima energia nella passione e la medesima tinta lugubre e cupa. Un' altra religiosa disperata che si avvelena per essere stata dal padre astretta a monacarsi, ha dipinta M. de la Harpe nella sua *Melania*. Manca ancora a' Francesi l' arte d' inseguire col sale comico e colla sferza del ridicolo questa vanità ed ingordigia de' capi delle famiglie che astringono le donzelle a seppellirsi per conservare a' maschi intere le patrie ricchezze. Il *Socrate* dramma in prosa

che Voltaire diede al pubblico nel 1755 come una traduzione di quello di Tompſon alunno di Adiſſon, dee collocarſi nella claſſe delle tragedie cittadine per la meſcolanza del patetico e del famigliare. Senza qualche tratto troppo comico e malizioſo ne' caratteri di Anito, Melito e Drixa, e de' pedanti Grafio, Como e Bertillo giornaliſta, ſarebbe queſto dramma il modello di tale ſpecie di tragedia.

Dalla tragedia cittadina, la quale, ove ſi preſervi da colori comici e ſi contenti di cedere i primi onori al ſublime continuato della tragedia grande, potrebbe tollerarſi anche in un teatro di buon guſto, ſi diſcende ad un dramma ſenza contraſto riprenſibile, cioè ad una *commedia lagrimante*, nella quale s' imbratta con pennellate ridicole un quadro tragico. Sedaine, Falbaire e Mercier hanno coltivato queſto genere comicolugubre con ſingolare felicità, il primo nel *Diſertore*, il ſecondo nell' *Umanità*, il terzo nell' *Indigente*, drammi intereſſanti, ne' quali però il guſto non ſi ripoſa interamente. Non eccedono la natura gli ſcherzi comici dell' uffizialetto nel *Diſertore*, ma non ſi accordano colle ſituazioni patetiche che vi ſono. Commuove nell' *Umanità* l'anguſtia ove ſi vede ridotto un padre di famiglia che eſce a rubare per ſoſtentare i ſuoi, ed è condannato alla morte. Ma una ipoteſi troppo rara diſcopre lo ſtudio dell'

dell'autore di mettere in tali circoſtanze un uomo virtuoſo, che a ſtento ſi rinvengono ne' proceſſi criminali più famoſi. Or qual pro dal rappreſentare queſte atrocità non comuni? L'eſperienza ne convince che il patetico per lo più ſi riſveglia con un tratto ſemplice ma vero ricavato dal fondo del cuore umano; a che dunque caricar le tinte a sì alto ſegno? Nell'*Indigente* il ſig. Mercier ha confuſe le tinte de' caratteri comici colle tragiche, dando al ſuo dramma un'aria di ſomma triſtezza ſenza biſogno. Spogliandolo dell'affettazione pantomimica e delle azioni ſcimieſche e della lugubre dettatura del teſtamento, l'azione e il carattere dell'Indigente prenderebbe il portamento di una delicata tenerezza che meglio ſi adatterebbe col comico utile diſviluppo della favola e col cangiamento di M. de Lys affrettato bellamente dal Notajo. Ma gli altri drammi del Sedaine, il *Filoſofo ſenza ſaperlo*, la *Scommeſſa*, *Maillard o Parigi ſalvato*, non ſono ſtati così applauditi come il *Diſertore*. *Le Roi & le Fermier* del medeſimo autore dee collocarſi in una claſſe men tetra della commedia piangente. Nè anche gli autori dell'*Umanità* e dell'*Indigente* ne hanno compoſti altri ugualmente riuſciti; ſpecialmente il Mercier ſembra di aver degenerato nell'*Abitante della Guadalupa*. In quello che intitolò *Natalia* rappreſentato la prima volta in Parigi nel 1787,

ſi notano molti difetti, benchè non laſci d' intereſſare.

Altri drammi piangoloſi non molto riuſciti nel pubblico teatro, e meno nella lettura, per chi non ama la confuſione de' generi, ſi ſono veduti ſulle ſcene franceſi. M. Louvais fe rappreſentare nel 1773 l' *Adone* ſcritto in proſa; l' *Orfano Ingleſe* parimente in proſa uſcì nel 1769; M. Fenouillot dal 1767 ſino al 1771 ha pubblicato il *Delinquente onorato* in verſi, il *Fabbricante di Londra* in proſa, e il *Beverley* in verſi; M. Dudoyer è autore del *Vendicativo* in verſi.

In alcuni drammi di Diderot, di Beaumarchais e di qualche altro dee riconoſcerſi una ſpecie di rappreſentazione men lamentevole e perciò men difettoſa della pretta lagrimante, ma però ben lontana dal pregio della nobile commedia *tenera*. Nel *Padre di famiglia* del primo, nell' *Eugenia* del ſecondo, nel *Figliuol prodigo* del Voltaire non ſi vedono moribondi per mancanza di pane, teſtamenti, ſentenze di morte, eſecuzioni di diſertori, nè un padre che ſi getta a rubar ſulla pubblica via vicino ad eſſere impiccato. Le paſſioni vi ſono vive ma meno tragiche e più proprie della commedia nobile, o come dicono i Franceſi, *du haut comique*, ſebbene ſe ne vorrebbero correggere diverſi eccеſſi. Oſſerviamone qualche particolarità.

Dionigi Diderot filoſofo di molto nome mor-

morto nel 1787 vide il suo *Padre di famiglia* nel 1761 rappresentato in Parigi con felice successo ed applaudito eziandio su' teatri stranieri, principalmente perchè fin dalla prima scena il pubblico s' interessa per Sofia e per Saint-Albin, la cui passione è toccata con ottimi colori. Ecco come quest' innamorato si esprime con naturalezza e calore: *Elle pleure, elle soupire, elle songe à s' éloigner, & si elle s' éloigne, je suis perdu*. E' ben vago questo pronome *elle* posto prima di nominar Sofia ad imitazione di Terenzio. Delicato è pure ciò che dice nell' atto II: *Si on me la réfuse, qu' on m' apprenne à l' oublier . . . L' oublier? Qui? Elle? Moi? je le pourrois? je le voudrois? que la malediction de mon père s' acomplisse sur moi, si jamais j' en ai la pensée*. E allorchè il Commendatore vuole atterrirlo, dicendo che se il Padre l' abbandona, gli rimarranno appena per vivere 1500 lire di entrata, l' innamorato vivacemente ne deduce una conseguenza contraria e non attesa da suo zio: *J' ai quinze cents livres de rente? Ah Sophie, vous n' habiterez plus sous un toit. Vous ne sentirez plus les atteintes de la misére*. Sono assai vaghi questi tratti, e lo studioso giovane l' osserverà, l' imiterà, se ne abbellirà alle occorrenze; ma si terrà lontano da' difetti del dramma. La dipintura del carattere del Padre di famiglia non corrisponde alle accennate bel-

lez-

lezze. Egli non sa far altro che piangere a tutte le ore, e filosofar cicalando mentre è tempo di operare: non manca nè di buon cuore nè di tenerezza pe' figli, ma di prudenza e di attività nelle circostanze scabrose: è ricco ed indipendente, e pure si contenta di rappresentare in sua casa il secondo personaggio dopo del Commendatore suo fratello, che colle sue maniere e stravaganze mette tutto in iscompiglio. L'invenzione di questa favola appartiene al nostro Goldoni, il quale scrisse in Italia il *Padre di famiglia* commedia per altro non poco difettosa. Diderot la volle imitare e correggere, e ne snaturò il genere formandone una favola tetra, poco men che lugubre quanto una commedia *larmoyante*. Tolse egli ancora dal medesimo Goldoni la sostanza del suo *Figlio naturale* dramma *serio* privo di ogni carattere comico. Questa favola discende dal *Vero Amico* dell' Italiano, il quale mal grado di varj difetti vale assai più del *Figlio naturale*, benchè Diderot nel tempo che se ne valeva volle chiamarlo *farsa* senza averne veruna caratteristica. Non si vedono nel Figlio naturale se non che situazioni semitragiche prese in prestito altronde ed attaccate al piano del *Vero Amico*, e vi regna tale affettata nojosa saviezza in tutti i personaggi e specialmente nel Figlio naturale ed in Costanza, che farà sempre sbadigliare sulla scena.

Il

Il disprezzo che avea Beaumarchais per l'eccellente comico maneggiato da Moliere, congiunto alle minutezze su gli abiti e all'affettata descrizione pantomimica de' personaggi muti, poco danno indizio di un ingegno investigatore de' grandi lineamenti della natura e ricco di vero gusto. Nondimeno non parmi che si debba coll'autore de' *Tre Secoli* collocare senza veruna riserba la di lui *Eugenia* tralle favole viziose e contrarie alla scena di Talia. Confesso che egli dovea meglio contenersi nel recinto prescritto alla commedia nel toccare le passioni tenere: che vi si scorge qualche difetto di verisimiglianza nel piano: che i colpi teatrali di tutto l'atto IV prodotti dalla vendetta meditata da madama Murer, sembrano più propri di un'opera musicale eroica che di una commedia. Ma la dilicata Eugenia non merita punto l'oltraggioso disprezzo che ne mostrarono alcuni. L'intreccio, l'argomento, i caratteri del Barone e di Murer appartengono alla commedia. Gli affetti di Eugenia son dilicati, e sebbene eccedano alquanto passando oltre de' limiti concessi alla commedia tenera, non hanno però la nota abbastanza furiosa qual si richiede nella tragedia. *Il m' avait* (dice Eugenia nella 2 scena dell'atto I) *caché ces bruits dans la crainte de m' affliger . . . Comme il m' a régardée en repondant! Ah ma tante que je l' aime!* Questa delicatez-

tezza che pur si rinviene nelle favole Terenziane, non isconviene alla commedia, e nocerebbe alla tragedia. La quinta e l'ottava scena dell'atto III sono belle e teatrali. E' patetica ma non terribile la terza scena del IV, ed interessante la deliberazione del Padre di Eugenia, il quale si lusinga di trovare in corte giustizia e pietà. Delicata infine è l'esclamazione di Clarendon, *Elle me pardonne*, colla quale per trasporto di gioja egli previene le parole di Eugenia già intenerita. Beaumarchais pubblicò anche i *Due Amici* del medesimo colorito dell'Eugenia; ma si astenne di chiamarle commedie, contentandosi d'intitolarle *rappresentazioni*. Fecero lo stesso altri autori di drammi semilugubri. Con miglior consiglio sacrificando qualche espressione, o colpo teatrale troppo tetro senza diminuirne l'interesse, si sarebbero meglio contenuto ne' giusti confini senza bisogno di nuove voci. Beaumarchais ha composte altre due commedie lontane dalle tinte lugubri delle *rappresentazioni*, cioè il *Barbiere di Siviglia*, e la *Giornata pazza* ovvero il *Matrimonio di Figaro*. Esse sono tratte da' costumi spagnuoli ed abbondano di colori teatrali, di piacevolezze e di tratti satirici.

Ad accreditar questo genere che si allontana da' tristi eccessi del comico *larmoyant*, ma che per qualche tinta soverchio tetra si diparte dalla buona commedia tenera, ha contri-

tribuito ancora il Voltaire con due buone favole malgrado di alcun difetto, cioè col *Figliuol Prodigo* rappresentato nel 1736, e col *Caffè* ovvero la *Scozzese*. Mirabile nella prima è la dipintura de' costumi. Toccati con maestria e con pennello comico sono i caratteri di *Fierenfat*, *Rondon*, *la Baronne*. Solo qualche riflessione troppo seria di Eufemone il giovane sembra trascendere il confine della commedia. Nel *Caffè* dipingesi la natura con sagacità. *Polly*, *Friport*, *Mylady Alton* hanno tutta la vaghezza comica. *Frelon* giornalista basso, venale, impudente, maledico e malfacente, fra' tratti ridicoli che l'avviliscono ne ha alcuno che muove a sdegno per la troppa malvagità che manifesta senza rimorso. *Fabrizio* cafettiere di ottimo cuore è copiato dalla *Bottega del Caffè* del Goldoni. Il carattere della Scozzese è nobile, delicato, interessante. Non v' ha che *Monrose* il quale pieno de' suoi spaventi e pericoli porta nella favola la propria tristezza quasi tragica. Voltaire pubblicò di aver tradotto questa favola da una di M. Hume fratello del celebre Hume storico e filosofo Scozzese.

CA-

CAPO VII

Della vera commedia Franceſe e dell'Italiana in Francia.

I

Commedia Tenera.

LA tragedia grande o domeſtica ſi prefigge di eccitare il pianto, ed eſclude ogni riſo: la commedia ride più e meno e in diverſi modi, e non eſclude certo pianto. Se voi fate una tela lugubre di perſone private che ecciti il terrore, producete la tragedia domeſtica o cittadina: ſe a tal favola frammiſchiate alcuni tratti comici, cadete nella ſempre riprenſibile alleanza del pianto e del riſo della commedia lagrimante che diſtrugge l'unità dell'intereſſe contro l'oggetto del poeta: ſe le comiche dipinture non contraſtano con ſituazioni terribili, ma ſervono a dar moto a' dilicati intereſſi famigliari ed a quel patetico che naſce dalle amoroſe debolezze combattute dagli eventi, voi ſpogliate la commedia lagrimante de' ſuoi difetti, e la rendete una lodevole commedia *tenera*. Adunque queſt' ultima ſpecie di commedia preſenta tutti i vantaggi della ſen-

ſenſibilità poſta in tumulto nelle favole lagrimanti, ma ne sfugge gli eccessi lugubri, l'espressioni da coturno, il tuono di disperazione, i gran pericoli. L'amor tenero e delicato, che degrada quasi tutte le tragedie francesi, ha il suo proprio luogo nella commedia tenera, che non conobbe Moliere, ma che conobbero in Grecia ed in Italia Menandro, Apollodoro, Terenzio, il Caro, l'Oddi, il cavalier Porta nel *Moro* e nella *Sorella*. Non sono le lagrime che rendono difettose le favole di Sedaine, Mercier, Falbaire e tanti altri, ma il tuono tragico, i gran delitti, i patiboli. La commedia tenera si contenta della sobria piacevolezza che risulta dalla pittura comica de' costumi, rigettando la tinta risentita del buffonesco; ed ammette le lagrime delicate, guardandosi dal terrore e dalla sublimità tragica. Tutto ciò dimostra i confini delle specie drammatiche, e fa vedere che la commedia lagrimante è l'abuso e la corruzione della nobile e gentile commedia tenera. Guai al pedante follicolario intento a schiccherar deplorabili *colpi d' occhio*

Colla veduta corta d'una spanna,

il quale non sapesse distinguere il pennello dell' autore di *Pamela* o di *Nanina* da quello di Sedaine o di Mercier.

Gli autori francesi che a me sembra di

esserſi contenuti alcune volte in queſta ſpecie di commedia ſenza cadere nella lagrimante, ſono la Chauſſée, madama di Graffigny, Voltaire e Collet.

Nivelle de la Chauſſée nato in Parigi nel 1691 e morto nel 1754 ha maneggiato queſto genere qualche volta con felicità. Il ſuo *Pregiudizio alla moda* ben dimoſtra che la commedia può avere certe lagrime ſenza cangiare la propria natura. Un marito che temendo di coprirſi di ridicolo agli occhi de' pregiudicati ſuoi amici col moſtrarſi innamorato della propria moglie, incorre nell'altro di voler paleſare a lei il ſuo affetto colla ſegretezza che eſige un amor colpevole, e con ciò cagiona le tenere lagrime della conſorte, queſt' argomento, dico, è un vago inneſto di coſtumi correnti, di tenerezza e di piacevolezza comica, che manifeſta il pregio della commedia tenera. A torto contro di queſto genere ſi ſarebbero ſcagliati Chaſſiron, Paliſſot e Sabatier des Caſtres, confondendolo col *larmoyant* e colla tragedia cittadina, ſe la Chauſſée aveſſe con pari felicità proſeguito. Ma la di lui *Melanida* è una ſpecie di romanzo fondato ſul cangiamento di un nome, e troppo lontano dall' eſſere commedia, benchè vi ſi trovi qualche ſituazione intereſſante. Il ſuo *Amor per amore* è ſul medeſimo guſto alieno dal vero comico, ma più languido ed a parer mio meno pregevole per aver l' au-

l'autore in tal favola voluto valerſi delle fate e delle trasformazioni.

Franceſca di Graffigny nata in Nanſi nel 1695 e morta in Parigi nel 1758 diede al pubblico *Cenia* ſotto il titolo di *piéce nouvelle*, nella quale imitò la *Donna di governo* di M. la Chauſſée ſenza uguagliare l'originale. Non mancando d'intereſſe ed eſſendo ſtata rappreſentata aſſai bene nel 1750, mal grado di eſſere sfornita di veri colori comici, riuſcì mirabilmente, e ſi è anche recitata e tradotta altrove. In ſeguito l'autrice diede al teatro, la *Figlia di Ariſtide*, del medeſimo genere, la quale non ebbe ugual ſucceſſo felice, perchè, dice Paliſſot, *il tempo dell' indulgenza era paſſato*.

La *Pamela* del Goldoni tratta dal celebre romanzo di Richardſon moſſe veriſimilmente Voltaire a comporre la ſua *Nanina* commedia tenera in tre atti. Eſſa ſi rappreſentò nel 1748 la prima volta a Verſailles; ma ſecondo il *Giornale ſtraniero* del 1755 quando ſi replicò in Parigi, non vi fu accolta troppo favorevolmente. L'azione è più ſemplice di quella della *Pamela*: ha di più il merito di eſſere bene ſcritta in verſi: i coſtumi vi ſono toccati con franchezza, le paſſioni dipinte delicatamente: lo ſcioglimento avviene ſenza la gran rivoluzione della condizione della fanciulla; perchè Nanina al più ſi trova figliuola di un ſoldato nato in una oneſta famiglia, là do-

ve il padre di Pamela nella commedia Italiana si scopre signore Scozzese. Contuttociò le passioni hanno maggior forza nella *Pamela*: il contrasto nel cuore di Milord dell'amore e della nobiltà più vivace e teatrale: i costumi Inglesi più atti a tenere svegliata l'attenzione, specialmente col contrasto del cavaliere viaggiatore pieno di leggerezze. In fatti la *Pamela* non è ancora invecchiata, e la *Nanina* non parmi che torni spesso sulle scene francesi.

Carlo Collè segretario e lettore del duca d'Orleans nato in Parigi nel 1709 è uno de' Francesi che hanno ritenuta la giusta idea della comica giovialità, resistendo alla seduzione del cattivo esempio de' comici lagrimanti. Nel di lui *Teatro di Società* vi si trovano varie scene eccellenti. Senza soscrivere a tutte le lodi date dal Palissot alla commedia *Dupuis & Des Ronais* rappresentata nel 1763, possiamo noverarla tralle commedie tenere non infelici. " Benchè desti (dice il nominato critico) talvolta la tenerezza e le lagrime, per la verità de' caratteri e per la semplicità degli evenimenti, è questa favola ben lontana da que' drammi così poco degni di stima che vanno sotto il nome di *tragedie cittadinesche* e di *commedie lagrimanti*, pel cui cattivo genere il sig. Collé ha non di rado manifestato disprezzo. Questa favola è nel gusto delle commedie di Terenzio. I sentimenti sono veri, i ca-

i caratteri ben ſoſtenuti, il dialogo è naturale ". Si ſcorge da queſto paſſo che il Paliſſot e il Collé compreſero la differenza che paſſa tralla commedia *tenera* e la *lagrimante*. La compreſe il Voltaire che compoſe la *Nanina* e il *Figliuol Prodigo*, ed affermava che la commedia può appaſſionarſi, adirarſi, intenerire, purchè non traſcuri poi di far ridere la gente oneſta. Compreſe queſta medeſima differenza fin anche Chaſſiron teſoriere di Francia, il più ſevero, valoroſo ed ingegnoſo oppugnatore della tragedia cittadina e della commedia piangente. Egli nella ſua diſſertazione inſerita nel tomo III della raccolta della ſua Accademia della Roccella conchiude dicendo che " ſe in una commedia l'intenerirſi può talvolta giugnere ſino alle lagrime, appartiene unicamente alla paſſione di amore di farle ſpandere ". Al contrario non la compreſe l'autore de' *Tre Secoli della Letteratura Franceſe*, che non ammette altra ſpecie di commedia ſe non quella di Moliere, la quale è veramente ottima, ma non la ſola pregevole, ſiccome compruovano quelle di Terenzio. Sabatier des Caſtres pone nella claſſe riprovata delle commedie *doloroſe* la *Caccia di Errico IV* del medeſimo Collé. E perchè mai? Che vi ha di lugubre? Forſe le lagrime liete e gentili che verſa Errico a i diſcorſi naturali e candidi del contadino? Ma paſſiamo alle commedie piacevoli prodotte in Francia.

II

Commedia piacevole.

DOpo i felici seguaci di Moliere del passato secolo Regnard, Brueys e Dancourt, troviamo tra' buoni comici ne' primi lustri del nostro Du Fresny nato nel 1648 e morto nel 1724, il quale dopo aver lavorato per l'antico teatro Italiano di Parigi insieme con Regnard, diede al Francese diciotto buone commedie. Nello *Spirito di contraddizione* che può passare per una delle migliori, e nella *Riconciliazione Normanda* ed in qualche altra, il sagace osservatore scorgerà maneggiata con arte certa spezie di ridicolo sfuggito al pennello di Moliere. Palissot mostra dispiacere di non vedersi più sulle scene di Parigi il di lui *Falso Sincero*, ed il *Geloso vergognoso d' esserlo*, a cui il prelodato Collé fece alcune felici correzioni (1). I versi del Du Fresny (dice l' istesso Palissot) cedono in facilità a quelli di Regnard, ma il di lui stile è più puro.

Io

(1) Si è già narrato che questo comico carattere era stato prima di lui felicemente esposto sulle scene Italiane nel *Geloso non geloso* di Anton Brignole Sale.

Io veggo nelle ſue eſpreſſioni certo ſtudio non molto occulto di moſtrarſi *ſpiritoſo*, (Nota VII) ond' è che la ſua maniera degenera alcuna volta in affettazione, e fa perdere di viſta i perſonaggi paleſando il poeta.

Filippo Nericault Des Touches nato in Tours nel 1680 e morto nel 1754, le cui commedie cominciarono a rappreſentarſi nel 1710, poſſiede arte e giudizio, ed anche ſpirito comico, benchè non poſſa ſoſtenere il confronto della piacevolezza di Regnard, non che dello ſtile e delle grazie di Moliere. Inſtruttiva è la commedia del *Diſſipatore* e di ſicura riuſcita, e i caratteri vi ſono dipinti aſſai bene: ma ſi vorrebbe che la di lui rovina veniſſe affrettata per altri mezzi, e ſempre per le di lui inconſiderate prodigalità, anzi che per un giuoco precipitoſo di dubbio evento, che poteva eludere i diſegni dell' innamorata divenuta ſcrocca all' apparenza. Il *Vanaglorioſo* tradotta in toſcano dal Crudeli e lodata con diſtinzione dal Voltaire è l'altra commedia del Des Touches univerſalmente approvata; non per tanto forſe il Paliſſot non a torto deſiderava che il protagoniſta aveſſe un tuono più proprio della gente nobile. Il *Filoſofo maritato* preſſo il medeſimo critico paſſa per un capo d'opera: ma per meritare il nome di filoſofo il quale ha vergogna che ſi ſappia ch' egli ſia maritato, non ſi doveano

meglio far contraſtare i ſuoi lumi colla forza del pregiudizio, e dal non ſaperlo vincere trarne un ridicolo più vivace? L'*Irreſoluto* per mio avviſo è un carattere errato, equivocandoſi talvolta l'irriſoluzione colla pazzia. Moliere avrebbe forſe meglio ſcelti i lineamenti ſpeciali e proprj dell'irriſoluzione per rendere quella pittura vera e naturale e chiara e per conſeguenza piacevole. Nel '*Uomo ſingolare* egli copia dalla propria fantaſia, o da qua'che originale particolare da non poter riuſcire importante pel pubblico che nulla v'impara per correggerſi, nè prende diletto di un ridicolo non manifeſto. Le ſtravaganze ſolo potrebbero produrre qualche diletto, qualora queſt'*uomo ſingolare* non foſſe freddo. Egli ſcriſſe anche l'*Agneſe*, i *Nipoti* ed altre commedie d'intrigo, ed il *Tamburro notturno* che viene da una favola Ingleſe. In generale Des Touches è uno de' buoni comici della Francia, e qualche ſua favola rieſce dilettevole, e molte intereſſanti; ma la piacevolezza non è il pregio caratteriſtico di queſto commediografo.

Criſtofano Bartolommeo Fagan nato in Parigi nel 1702 e morto nel 1755 dotato di facilità e di naturalezza nel genere comico, ma obbligato dalle ſue ſtrettezze a ſcriver troppo, moſtra nelle ſue favole l'effetto della precipitazione. Non ſi dovea ſtampare tutto ciò ch'egli produſſe pel teatro.

Ba-

Baſtava ſolo per ſua lode che s' imprimeſſero: la *Pupilla*, la *Stolidità*, l' *Appuntamento*, l' *Inquieto*, gli *Originali*, nelle quali dipinge con naturalezza i coſtumi.

Piron di cui ſi è parlato fra gli ſcrittori tragici, forſe dovrà alla *Metromania*, commedia ingegnoſa, piacevole, ſpiritoſa e regolare, la ſua riputazione maggiore. Il piano è ideato con pratica e ſcorgimento: l' azione ſemplice diletta e intereſſa: i caratteri vi ſono bene eſpreſſi e vivaci: i ſali ſpirano urbanità e piacevolezza: lo ſtile conveniente e ſpiritoſo ſenza sforzo e ſenza pregiudizio della naturalezza: la verſificazione ha tutta l' armonia che può comportare la natural monotonia del verſo Aleſſandrino. L' argomento conſiſte in un giovane ben nato che ſacrifica la propria fortuna alla ſmania di poetare. Giudizioſamente viene egli enunciato prima di comparire. La ſerva domanda notizie diſtinte di lui ad un ſervo, che riſponde così dipingendolo bellamente:

Oh! c' eſt ce qui n' eſt pas facile à peindre. Non.
Car ſelon la penſée où ſon eſprit ſe plonge,
Sa face à chaque inſtant s' élargi où s' allonge.
Il ſe neglige trop, où ſe pare à l'excès:
D' état il n' en a point, ni n' en aura jamais.

C' eſt

C' eſt un homme iſolé qui vit en volontaire :
Qui n' eſt bourgeois , abbé , robin, ni militaire :
Qui va, vient , veille , ſue, & ſe tourmentant bien ,
Travaille nuit & jour , & jamais ne fait rien .

Tralle ſcene dell' atto I è grazioſa e caratteriſtica la quarta in cui Dami ſi trattiene col ſervo ſu i proprj amori per una pretesa letterata di provincia ch' egli non conoſce ſe non per le di lei poeſie recate nel *Mercurio* . Egli prevede che da queſto matrimonio naſceranno

Des pièces de thèâtre & des rares enfans .

Ei già conta almeno tre figliuoli , e deſtina al primo la poeſia comica , al ſecondo la tragica , all' ultimo la lirica , riſerbando per ſe il pubblicare ogni anno un mezzo poema , e per la moglie un mezzo romanzo ; tratti individuali del carattere , che ſubito danno al ritratto la vera fiſonomia . La Dulcinea di queſto Don Chiſciotte poetico allude all' avvenimento di M. Maillard poeta Brettone , il quale avendo pubblicate alcune poeſie mediocri ſotto il nome di *Mademoiſelle de Malcrais* , ne ricevè gli elo-

gj

gj de' più noti poeti della Francia, e varie dichiarazioni di amore in verſi: ma gli elogj e gli amori ſi convertirono in diſpregi toſto che l'autore ebbe l'imprudenza di ſmaſcherarſi. Traſpare nella ſcena ſeſta dell'atto III la grazia comica di Moliere oggidì perduta totalmente in Francia. L'incontro di Arpagone col figliuolo nell'*Avaro* ſi è rinnovato in certo modo in quello di Balivò con Dami ſuo nipote, al cui vero ſtupore creduto effetto dell'arte da eſſi poſta in rappreſentare una ſcena, Francaleu grida attonito:

Comment diable! a merveille! à miracle! courage;
On ne ſçauroit joüer mieux que vous de viſage.

Sommamente comica ancora è la ſcena quarta dell'atto IV, nella quale Francaleu, che ha data la ſua parola a Balivò di far carcerare il di lui nipote, prega l'iſteſſo Dami di cui ſi tratta, a prendere ſopra di ſe tale carcerazione. Dami ſe n'era ſcuſato ſulla difficoltà che incontra un poeta a farſi luogo nella corte, dove, al ſuo dire,

Nous ſommes éclipſés par le moindre minois,
Et là, comme autre part, les ſens entrainent l'homme,

Mi-

Minerve eſt èconduite, & Venus a la pomme.

Ma intendendo poi che ſi tratta di lui ſteſſo, finge prenderne l'impegno, e dice,

Oh! je le ſervirai, ſi ce n'eſt que cela.

Francaleu allora ricuſa avendo penſato ad un altro, Dami inſiſte, e le ſue premure rieſcono piacevoli. Lepida è pure la ſeſta ſcena di Liſetta, che ſcaltramente fa confeſſare a Dami di eſſer egli l'autore anonimo di una commedia che poi ſi ſa di eſſere ſtata fiſchiata nella rappreſentazione. La ſettima è ancora più vivace e piena di ſale comico. In eſſa Dorante ingannato dagli abiti di Liſetta la prende per Lucilia, e la rimprovera per averla ſorpreſa nell'atto che Dami le bacia la mano. Lo ſcioglimento corriſponde alle grazie di queſta commedia eccellente, nella quale colla sferza comica ottimamente ſi flagella una ridicolezza comune a tutte le nazioni culte di far verſi a diſpetto della natura, il quale argomento fu infelicemente trattato in Italia dal ſignor Goldoni nella commedia intitolata i *Poeti*.

Hanno prodotto in Francia alcune commedie pregevoli, mentre Talia vi cangiava l'abito gentile che un tempo la rendeva vezzoſa, i ſeguenti ſcrittori: Giovanni Cam-

pi-

pistron autore della buona commedia il *Geloso disingannato* rimasta al teatro; le Sage nato a Ruys in Brettagna nel 1677 e morto nel 1747 autore della graziosa commedia di *Turcaret*, e della piacevole commediola di *Crispino rivale del padrone*; Giambatista Rousseau nato in Parigi nel *1669* e morto nel 1740, che pubblicò l'*Adulatore*, ed il *Capriccioso*, commedie non esenti da difetti, ma pregevoli pe' caratteri bene espressi.

Gresset d'Amiens autore della graziosa novelletta *le Vert-vert*, dopo aver dato al teatro *Sidney* scritto con eleganza ma che non ebbe compiuta riuscita, per esserne il soggetto lontano dal tempo presente e dal costume francese, pubblicò il *Méchant* buona commedia rappresentata nel 1740 con molto applauso. Vi si dipinge un *malvagio* pieno di spirito di cui veggonsi nelle società culte molti originali, che sotto di un esteriore polito nascondono il cuore più nero e l'empietà più raffinata. Voltaire nel *Pauvre Diable* poco bene affetto a Gresset pretende che nelle di lui commedie manchi azione, interesse, piacevolezza e la necessaria dipintura de' costumi correnti. Convenendo col Voltaire per la mancanza di piacevolezza e in certo modo anche di azione, parmi di non poter negarsi alla commedia del *Mèchant* il merito d'un vivace colorito ne' caratteri, della buona versificazione e di uno

uno ſtile falſo ed elegante. Ecco il carattere del protagoniſta preventivamente enunciato da Liſetta a gran tratti:

S' il n' avoit de mauvais que le fiel qu' il diſtile,
Ce ſeroit peu de choſe, & tous les mediſans
Ne nuiſent pas beaucoup chez les honnêtes-gens;
Je parle de ce goût de troubler, de détruire,
Du talent de brouiller, & du plaiſir de nuire,
Semer l' aigreur, la haine, & la diviſion,
Faire du mal enfin, voila votre Cléon.

Degne di eſſere ſingolarmente notate mi ſembrano le ſeguenti ſcene: la terza dell' atto II piena di pitture naturali del gran mondo di Parigi; la ſettima dell' abboccamento di Valerio con Cleone; la nona dell' atto III che contiene un giuoco di teatro di Cleone il quale ſottovoce ora anima Valerio a farſi credere uno ſtordito, ora fa notare a Geronte le di lui ſciocchezze ed impertinenze; mentre che Valerio adopera tutta la ſua induſtria per rieſcire a ſcreditar ſe ſteſſo, e Geronte s' impazienta, freme, ſi pente e riſolve di rompere ogni trattato. Tralle ſcene bene ſcritte dee contarſi la 4 dell'

dell'atto IV, in cui Aristo (personaggio virtuoso copiato dal Cleante del *Tartuffo*) volendo distaccar Valerio dall'amicizia di Cleone entra a dipingere i malvagi culti che affettano di dare il tuono negli spettacoli, quei che prendono l'aria beffarda e quei che vogliono parer gravi e laconici. Questa scena termina con una osservazione vera e gloriosa per l'umanità. Valerio temendo di comparir singolare per troppa bontà, asserisce che *tutti sono malvagi sulla terra*; e Aristo distrugge quest'opinione ingiuriosa al genere umano con una notabile risposta, la quale soffriranno di veder quì tradotta certi meschini ingegni non meno di Valerio ridicoli, i quali volendo passar per *uomini di mondo* escludono ogni probità dalla terra:

Sono tutti malvagi? E' ver, son tali
Certi perversi cuor che ognun detesta:
Tale è la calca, è ver, d'uomini falsi,
Di spregevoli donne, di buffoni,
Spiriti bassi, spiriti gelosi,
Senza onestà, senza principj, senza
Costume meritevol di stima;
Gente infingevol che a se stessa rende
Giustizia disprezzandosi a vicenda.
Ma questa detestabile genia
Priva d'onor, di scrupolo e di freno
Ricoprir di ridicolo e di scorno
Procura invan l'altrui bontà di cuore.

Per

Per dissipar tal nebbia, e mostrar chiaro
Che per natura non è l'uom proclive
Alla malvagità, prender potete
Per giudice e ascoltar come un oracolo
Il popolo raccolto in un teatro.
Quivi quando alcun tratto si dipigne
Di candor, di bontà, dove trionfi,
E del proprio splendor tutta sfavilli
L'umanità benefica e gentile,
Di pura voluttà s'empie ogni cuore,
Quivi s'intende di natura il grido.

L'ultima scena dell'atto IV contiene lo stesso artifizio usato da Elmira nel *Tartuffo*, benchè la copia venga dall'originale sorpassata per vivacità e maestria. Lo scioglimento del *Méchant* avviene senza sforzo per mezzo di una lettera del medesimo Cleone. Dee però notarsi in questa bella dipintura che il malvagio è troppo abbellito dallo *spirito* che gli presta il poeta per renderlo simile agli originali Francesi e a' malvagi che brillano nelle società polite. Forse non inutilmente, perchè divenga più comico e più spregevole, poteva sulla malvagità caricarsi la tinta dando a Cleone un poco più di ridicolo e meno di politezza e d'ingegno (Nota VIII). Si è detto che il *Méchant* contiene eccellenti versi di satira più che di commedia; ma la satira è tanto aliena dalla commedia? Più giustamente s'imputa all'autore l'aver dato a' personaggi il pro-

proprio *ſpirito* in vece di farli parlare giuſta i coſtumi e le condizioni, nel che ſegnalaronſi Moliere e Machiavelli.

Voltaire, oltre alle riferite commedie tenere, altre ne produſſe nel genere puramente comico. In verſi aleſſandrini compoſe l' *Indiſcreto* dipintura più dilicata del *Chiacchierone* del Goldoni, ma priva di azione. Scriſſe ne' medeſimi verſi la *Donna ragionevole* uſcita nel 1758, la quale può dirſi una galleria di bei ritratti; ma v' introduſſe M. Duru che poco veriſimilmente ſi trattiene molto tempo ſconoſciuto nella propria caſa. Pubblicò nel 1762 in verſi di dieci ſillabe ottimi per la commedia il *Dritto del Barone* intereſſante pel carattere di Acanta ma teſſuta di avventure romanzeſche ſforzate. La *Bacchettona*, ovvero la *Cuſtoditrice della Caſſetta* tratta da una favola ingleſe è parimente ſcritta in verſi di dieci ſillabe, e vi ſi vede ben dipinta una falſa virtuoſa contrappoſta ad una ſua cugina amante de' piaceri ma ingenua e di buon cuore ed anche ad un uomo candido, il quale giudica bene della prima e male della ſeconda, ed al fine a ſtento ſi diſinganna per opera di una fanciulla che ſi occulta ſotto ſpoglie virili. Voltaire compoſe anche la *Contaſſa di Gibrì*, la *Principeſſa di Navarra* commedia balletto &c.

Luigi di Bouſſy nato nel 1694 e morto nel 1758 compoſe intorno a trenta comme-

die fredde per lo più ed inferiori a quelle del suo contemporaneo Des Touches, benchè l'autore abbondasse di talento. " Mancavagli (dice Palissot) la profonda conoscenza del cuore umano, quella del mondo e dell' arte comica . . . Mai non possedè il talento del buon dialogo drammatico fondato nell' imitazione fedele del miglior genere di conversazione ". Delle commedie di Bousfy sono rimaste al teatro soltanto le *Apparenze ingannevoli* (*les Dehors trompeurs*), il *Francese a Londra*, il *Chiacchierone*.

Pietro Marivaux nato in Parigi nel 1688 e morto nel 1765 autore di romanzi e di commedie pare che riuscisse meno de' contemporanei, benchè fuvvi in Alemagna chi tradusse le sue opere (1). Dotato di spirito e d' ingegno mancava di naturalezza nello stile, e gli noceva singolarmente certo parlar gergone a lui proprio.

Antonio Bret nato nel 1717 scrittore della *Vita di Ninon l' Enclos* si esercitò pure nel genere comico. La *Doppia Stravaganza* commedia d' intrigo è rimasta al teatro francese. Tratto poi dall' esempio si rivolse l' autore al genere serioso, e tutto di lui si è di-

(1) La traduzione di un' opera infelice fuori del paese nativo altro non pruova se non l' analogia di meschinità trall' autore e 'l traduttore.

è dimenticato, fuorchè il *Falso Generoso*, in cui mostrò di saper maneggiare questo genere difettoso senza cadere ne' soliti eccessi, benchè la versificazione richiedesse maggior diligenza.

Claudio Errico di Voisenon scrittore ingegnoso che vedeva con pena il teatro francese troppo allontanato dalle tracce di Moliere, compose il *Ritorno dell' ombra di Moliere* buona commedia recitata con ottima riuscita, indi i *Matrimonj uguali*, e la *Cochetta fissata* lodate da' nazionali. La dipintura di una *cochetta* esige sagacità per ricavare dal fondo del cuore umano e da' costumi correnti e dalla conversazione i veri tratti comici che ad esso appartengono, pregi che non mancavano al Voisenon. Anche il commediante la Noue autore del *Maometto II* riuscì in tal carattere nella sua *Cochetta corretta*, in cui si trova questo giudizioso avviso a chi crede aver motivo di lagnarsi della leggerezza donnesca,

Le bruit est pour le fat, la plainte pour le sot,
L' honnête-homme trompè s' èloigne & ne dit mot.

Il Parigino Saurin dopo aver prodotte alcune commedie poco riuscite sulla scena, cioè *les Rivaux*, l' *Orpheline leguée* e la traduzione del *Beverley*, scrisse in prosa la

piacevole commedietta de' *Costumi correnti* applaudita in teatro e nella lettura.

L' *Addio del Gusto* commedia molto bene accolta dal pubblico appartiene al Parigino Claudio Pietro Patu nato nel 1726 e morto immaturamente nel 1757. Egli tradusse anche alcune farsette del teatro inglese, e le pubblicò in Parigi in due volumetti colla data di Londra del 1756. Non è priva di piacevolezza nè di brio l' *Impertinente* commediola di Desmahys nato nel 1761. La *Madre gelosa* commedia di tre atti in versi di M. Barthe dell' accademia di Marsiglia si rappresentò nel 1771 e s'impresse nell' anno seguente. Vi si disviluppa bellamente il carattere delle madri che vedono con gelosia il merito nascente delle figliuole, e si studiano di tenerle lontane dalla conversazione temendo che ne rimanga la propria gloria ecclissata. L' *Inglese a Bordò* di M. Favart si compose dopo la penultima guerra de' Francesi ed Inglesi, e riuscì sulla scena.

Per varj spettacoli scenici lavorò Germano Francesco Saint-Foix scrivendo in prosa alcune picciole farse graziose di un atto notabili per la gentilezza che vi regna. Di questo genere sono le seguenti: l' *Oracolo* impressa nel 1740, in cui intervengono tre personaggi, cioè una Fata, Alcindoro di lei figlio e Lucinda il cui carattere è un leggiadro tessuto di vezzi: le *Grazie* rappre-

presentata nel 1744 ed impressa l'anno che seguì, il cui soggetto si trasse dall' ode III di Anacreonte di amore immollato dalla pioggia, e dalla XXX dell' istesso amore annodato con una catena di fiori dalle Muse secondo Anacreonte, o dalle Grazie secondo la vaga cantata del Metastasio recitata in Vienna nel 1735: gli *Uomini* vivace azione drammatica allegorica rappresentata nel 1753, in cui intervengono Mercurio, Prometeo, la Follia e le Statue animate dal fuoco celeste, le quali formano alcuni pantomimi allusivi a i caratteri e alle passioni degli uomini. Si accenna in questa favoletta che il modo di rendere gli uomini meno colpevoli non è già la sterile uguaglianza de' beni che gli addormenterebbe, ma l'attività dell'amor proprio che rendendo operose e vivaci le loro passioni, fa nascere tutto il mondo civile, leggi, onori, divisioni di ordini, povertà, ricchezza: *de l' indigence* (vi si dice) *naîtra l' industrie; l' industrie sera la mére des arts, des sciences, du commerce; on bâtira des villes, dans des villes des superbes palais; la mer se couvrira de vaisseaux &c.*, le quali sagge idee ebbero luogo in una delle commedie di Aristofane, e furono poi nobilitate colla naturale sua grazia e leggiadria dal Metastasio nell' *Astrea placata*.

Carlo de Montenoy Palissot nato in Nansì l'anno 1730 autore della *Dunciade* fran-

ceſe compoſe due drammi comici. L'averſione al mal guſto letterario gl'inſpirò il nominato poema ſatirico ad imitazione di quello di Pope; e l'abborrimento conceputo contro i compatriotti che davano nome di *filoſofia* a' loro capricciosi ſiſtemi, gli dettò le commedie *les Philoſophes* e l' *Homme dangereux*. Nella prima rappreſentata nel 1760 con amarezza e libertà Ariſtofaneſca motteggiò ſu i moderni filoſofi franceſi, ſervendo al piano delle *Letterate* di Moliere. L'oggetto fu lodevole, ma non è queſta compoſizione una delle migliori commedie (1). Nella ſeconda impreſſa e non

(1) Nella ſatira le *Ruſſe à Paris* Voltaire lancia alcuni motteggi amari ſu tal commedia, in cui s'introduce inſipidamente Rouſſeau che camina come le beſtie carpone mangiando dell'erbe. Il ſatirico quindi deduce la decadenza del teatro franceſe:

Vous parlez de Moliere? oh ſon regne eſt paſsè . . .
Nous avons les remparts, nous avons Ramponeau,
Au lieu du Miſantrope, on voit Jacques Rouſſeau,
Qui marchant ſur ſes mains, & mangeant ſa laitue
Donne un plaiſir bien noble au public qui le hue.

non rappresentata vibrò contro gli stessi le più acerbe punture comiche. Il Valerio di quest' altra è una imitazione del Cleanto del *Tartuffo* e dell' Aristo del *Méchant*. Per esse la poesia comica nulla ha guadagnato, benchè l' intenzione morale dell' autore fu di manifestar le conseguenze pernicioſe delle nuove massime de' filosofi d' ultima moda, per li quali non v' ha nè legge nè virtù veruna. Serva di saggio l' ironico frammento che ne soggiungo tradotto. *Il secolo* (dice Dorante filosofo moderno) *ha fatti tanti progressi che può oramai riderſi dell' odio e dell' invidia*. Valerio risponde:

E chi può dubitarne? E quando mai
Vide la Francia tanti varj ingegni
Opre più vaghe, più puri costumi?
La nobil gioventù fu mai più saggia?
Seppe usar meglio delle sue ricchezze?
Ebbe mai miglior gusto? In altri tempi
Delle belle fe mai scelta più degna?
Ma soprattutto delle nostre donne
L' onor sicuro, la non dubbia fede
Con tal ragion si può vantar, che vinto
Dal rispetto, di lor più non favello.
I nostri dotti poi stupido ammiro.
La lor filosofia di quai non sparse
Delizie e fiori il viver de' mortali!
Grazie alle lor fatiche al fin del peso
De' vecchi pregiudizj e de' doveri
Scarchi respiriamo. Abbonda solo

Di giolivi pedanti ogni adunanza:
Sulle orme lor nelle festive cene
Ragionar fanno ancor gli appaltatori:
Son di decenza esempio i nostri abati:
Di studio e di saviezza i curiali.
Non si può far di più, con voi convengo.
Meraviglioso in tutto è il secol nostro.

M. Dorat noto poeta morto nel 1780 d' anni quarantasei coltivò anche la poesia drammatica per avventura poco propria de' di lui talenti. Cominciò nel 1760 con *Zulica* e *Teagene* tragedie d' infelice evento. Riuscì un poco più col *Regolo* nel 1773, in cui imitò l' *Attilio Regolo* del Metastasio, e in ricompensa il censurò; al qual travaglio volendo noi mostrarci grati abbiamo fatto menzione della sua tragedia per conservarne almeno il titolo. Sofferse il pubblico nel 1774 l' *Adelaide*. *Pietro il Grande* rappresentata nel 1779 fu mal ricevuta. Lasciò ancora *Zoramide* altra tragedia non rappresentata. Quanto al genere comico troviamo che nel 1773 imitò il *Desden con el Desdèn* di Moreto nella sua commedia *Fingere per amore* titolo infelice che non dà punto idea dell' argomento spagnuolo. Il *Celibatario*, la *Rosalba*, i *Cavalieri Francesi*, lo *Sfortunato immaginàrio* per qualche tempo ebbero felice riuscita. L' ultima commedia ch' egli produsse fu *Merlino bello spirito*, nella

nella quale punse gli autori drammatici suoi avversarj.

Monvel, Imbert, Cailhava ed altri hanno lavorato per la commedia con qualche cura senza farla risorgere. Chabanon tralle sue poesie ha pubblicate due commedie lo *Spirito di partito* ovvero i *Contrasti alla moda*, ed il *Falso Nobile* che non danno molta speranza nell' attual decadenza. *Rosalina e Floricour*, ovvero i *Capricci*, commedia di tre atti in versi rappresentata in Parigi nel 1787, manifesta una mano di un giovane che potrebbe andar oltre. La contessa di Genlis ha composti due *Teatri*, l' uno per l' educazione della gioventù, e l' altro di *società*, ne' quali si pregiano la *Buona Madre*, la *Rosiera*, le *Generose Nemiche*, il *Magistrato*. M. Pieyre colla *Scuola de' Padri* in versi di cinque atti recitata in Parigi nel 1787 può animare la gioventù a ricalcare le orme della buona commedia e a ricondurre in Francia il socco festevole di Moliere. Si sono anche ultimamente rappresentate l' *Ottimista* o l' *Uomo contento di tutto* del giovane Collin d' Harleville; il *Matrimonio segreto* di tre atti tollerata in grazia de' buoni attori; la *Fisica* in un atto imitazione debole delle *Letterate* di Moliere, in cui una donna d' altro non vuol parlare che di magnetismo, di gas, di elettricità, di palloni volanti; le *Riputazioni* commedia in versi di cinque atti

non

non migliore imitazione delle *Letterate* rappresentata in Parigi nel 1788; *Moliere in casa di Ninon* in prosa di mad. di Gouge impressa nel medesimo anno da' gazzettieri enunciata col titolo di *episodica*, in cui intervengono le persone più distinte del secolo di Luigi XIV; la *Morte di Moliere* in versi e in tre atti che serve solo a rinnovare il dolore della perdita di quell' ingegno raro; la *Giovane Sposa* in versi ed in tre atti del sig. di Cubieres lodata dal giornalista di Buglione per la morale e pe' caratteri.

III

Commedia Italiana in Francia.

COngedata l' antica compagnia non fuvvi in Francia commedia Italiana per lo spazio di 19 anni, cioè fino al 1716, quando il duca di Orleans regente v' invitò la compagnia di *Lelio* e *Flaminia* nomi teatrali presi dal Romano Luigi Riccoboni e dalla sua consorte Agata Calderini (Nota IX). Questi nuovi attori detti prima *commedianti di S. A.* e poi *del re* nel 1723 ottennero una pensione di 15000 lire. Rappresentarono ne' primi anni componimenti italiani stravaganti e buffoneschi per servire all' arlecchino, ed il teatro ben presto rimase spopolato. Ripeterono indi i com-

componimenti francesi de' loro predecessori; ma non ritornando nel lor teatro il concorso pensarono ad abbandonar Parigi. Il pubblico però benchè non pago delle loro favole compiacevasi della buona condotta, dell'urbanità e del rispetto che essi mostravano per la nazione, e con pena gli vedeva partire. Ciò mosse alcuni Francesi a comporre per essi qualche favola nella propria favella in cui cercarono di unire la ragione e la novità alle grazie dell' arlecchino; e quindi nacque un genere di commedia che partecipava della francese e dell' italiana istrionica. In tal genere si distinsero tra' Francesi Autreau, le Grand, Fuselier, Boussy, Marivaux, e singolarmente Saint-Foix, e poi l'attore Favart e l'abate Voisenon, e tra gl' Italiani della stessa compagnia Domenico Romagnesi, Riccoboni, Flaminia sua moglie e Colato morto nel 1778 che rappresentava da pantalone. Di quest' ultimo si rappresentano ancora il *Mastro Marino*, gl' *Intrighi d' Arlecchino*, i *Tre Gemelli Veneziani* da me ascoltata nel dicembre del 1777 passando per Mompellier. Tra gli altri valorosi attori di tal compagnia si ammirava il famoso Carlino nella parte d' arlecchino, il quale cominciò a rappresentare nel 1742, e la celebre attrice Carolina da alcuni anni ritirati dal teatro. Nel 1788 si è recitata le *Arti e l' Amicizia* commedia in un atto secondo i giornalisti *nè naturale*

nè

nè edificante, benchè condotta con qualche interesse e semplicità.

La maniera di rappresentare di quest' Italiani diè motivo agli scrittori francesi di rimproverare a' commedianti nazionali l'affettazione e la durezza. " Io preferisco (dicesi nel libro l'*Anno* 2440) quest' Italiani a' vostri insipidi commedianti Francesi, perchè questi stranieri rappresentano più naturalmente e perciò con maggior grazia, e perchè servono il pubblico con più attenzione ". Diderot diceva ancora: " I nostri commedianti Italiani rappresentano con più franchezza de' Francesi . . . Nel loro gestire apparisce certo non so che di originale e di facile che mi diletta, e dilletterebbe ognuno se non venisse sfigurato dal loro dialogo insipido e dall' intreccio assurdo ". Da ciò si scorge che la bella natural declamazione del celebre discepolo di Moliere Michele Baron nato nel 1653 e morto nel 1729, e della mirabile attrice Adriana Le Couvreur, sia andata degenerando. In fatti il sig. Eximeno nel suo libro *Origine e progressi della Musica* afferma che i *commedianti* (Francesi) *pajono energumeni che ad ogni atteggiamento vogliono staccar le braccia dal corpo, ed esprimono un affetto di pena colle contorsioni, con cui potrebbe un ammalato esprimere un dolor colico*. Non so se il sig. Eximeno sia stato testimonio oculare di ciò che asserisce; ma ben lo fu il nostro Pier Ja-

co-

copo Martelli. Ecco come egli ne ragiona con conoscimento nel Dialogo sopra la tragedia antica e moderna nella sessione VI: *Osservo ne' Francesi piuttosto un poeta il quale recita le sue poesie che un attore che esagera le sue passioni, mentre non solamente essi alzano in armonioso tuono le voci ne' grandi affari, ma ne' bei passi e nell' enfasi de' gran sentimenti; di modo che par che non solo essi vogliano rilevare la verità dell' affetto naturalmente imitato, ma anche l' artificio e l' ingegno del tragico.* Imperdonabile è veramente tal difetto a un attore, non dovendo egli pensare nè a se stesso, nè al poeta, nè allo spettatore, ma unicamente all' affetto che esprime e l personaggio che imita. *Parlano* (segue il Martelli) *gli attori Francesi a voce bassa borbottando, quando compariscono dal fondo della scena, e declamano più sonoramente quando si accostano al proscenio.* Senza tale affettazione, parlando essi secondo che esige la natura del dialogo stesso, le parole profferite con vivacità conveniente giungeranno meno sonore dal fondo della scena, e più spiccate a misura che si avvicini l' attore; l' arte che non sappia combinare il comodo di chi ascolta colla verità dell' espressione, è la madrigna della natura. *Si situano* (aggiugne) *mostrando il profilo all' uditorio, e la voce va in un angolo del teatro.* E' un infelice attore colui che ignora l' arte di ac-

co-

comodarsi alla convenienza richiesta nel favellar con gli altri, alla decenza teatrale e al comodo dell'uditorio. Riprende in seguito il Martelli nel Bouhour il vizio frequente di voltar le spalle al compagno e nel Quinault di lui imitatore censura il soverchio vibrar delle braccia. Si ride poscia del tormento che danno al povero cappello, e del vestito di ballerino che sogliono dare agli eroi antichi. *Ecco Agamennone* (ei dice) *col cappello e colla parrucca Francese fino al collare, dal collo poscia in giù in giubbone e in brache dintornate da giojelli, ricamate d'oro, ridevole, nè Francese, nè Greco, nè di nazione che si sappia finora scoperta nell'universo. Quando arriviamo alle gambe eccolo divenir Greco in un tratto, ecco applicati alla calzetta di seta i tragici maestosi coturni, di modo che parmi appunto quella figura d'Orazio Humano capiti &c.* Non parlano diversamente delle improprietà e affettazioni degli attori nazionali i Francesi di questo tempo. " L'arte della declamazione (dice uno di essi ironicamente) si è fra noi inalzata a un punto sublime. Una principessa irritata impiega tant'arte per esprimere il proprio furor convulsivo che lo spettatore giugne a temer per l'attrice. Un bel principe le risponde con un atteggiamento geometricamente misurato. Gli abiti, i popoli, le damigelle, le guardie, e le machine vi fanno tutta l'azione".

M.

M. Clement nelle sue osservazioni critiche sul poema della *Declamazione teatrale* di M. Dorat scrive ancora: " Io avrei coperti di ridicolo i nostri attori offesi, i quali caricano tutto, e non sanno parlare se non per convulsioni, e fanno patir chi gli ascolta per gli strani loro sforzi di voce e pel dilaceramento del loro petto ". Con tutto ciò la Francia ha avuti valorosi attori, e fra gli uomini si sono segnalati Du Fresne e le Kain morto in Parigi nel 1778, e tralle donne, dopo l'insigne le Couvreur, la Desaine, la Gossin, la Dumenil che tutte superava le compagne ed anche se stessa nella parte di Fedra e di Merope, e la maravigliosa Clairon la quale trionfava singolarmente rappresentando Medea, nella cui figura volle farla dipingere la principessa d' Anhalt. Voltaire l' ha più volte encomiata, e le diresse anche un componimento poetico nel 1761.

Nella commedia italiana cui si trova aggregata l' opera buffa che si cantava nella fiera, sogliono anche rappresentarsi opere italiane de' nostri più celebri maestri, e pastorali, opere-comiche, commedie-balletti, e parodie in francese, recitate senza canto fuorchè nelle arie, e ne' cori, finali, e duetti. *Azemia* è una commedia romanzesca in tre atti con ariette, ma di caratteri naturali che riscosse molto applauso nel 1787. Confessano i Francesi di dovere le prime idee

idee delle vere bellezze muſicali nel genere comico alla *Serva Padrona* dell' immortale maeſtro Napoletano Pergoleſe, la quale colà ſi cantò nel 1753.

I Franceſi che ſomminiſtrarono opere muſicali a' comici Italiani di Parigi, ſono ſtati Favart, Saint-Foix, Bouffy, Marivaux, Marmontel, Sedaine e Framary autore di *Ninnete & Lucas*, e dell' *Iſola deſerta* traduzione di quella di Metaſtaſio nel 1775 animata dalla muſica del celebre noſtro Sacchini, ed anche della traduzione dell' *Olimpiade*, pure rappreſentata colla muſica del medeſimo eccellente maeſtro. Il ſig. Mayeur nel corrente anno 1789 ha data una commedia iſtorica in tre atti con muſica intitolata il *Barone di Trenck*.

CAPO VIII

Teatro Lirico: Opera Comica: Teatri materiali.

I

Opera Eroica.

L'Opera franceſe fondata dal Lulli e dal Quinault che tira dal fondo dell' immaginazione e dall' allegoria e dalle favole un am-

ammaſſo di prodigj e ſtravaganze, nel noſtro ſecolo non ha calcato miglior ſentiero. Il palazzo del Sole, la reggia di Plutone, divinità, fate, ſilfi, incantatori, apparenze, miracoli, trasformazioni, edifizj alzati e diſtrutti in un iſtante, anelli che rendono inviſibili le perſone che pur ſi vedono, pugnali vibrati nel ſeno altrui che ammazzano chi li vibra, uomini miracoloſi dalla barba turchina, ed altre ſimili ſtranezze, ſono i teſori del teatro lirico della Francia. Un certo M. de Leyre paſſato in Italia dimenticoſſi di quanto facevaſi nel proprio paeſe e ſcrivea da Parma a Parigi che gl' incantamenti e le ſtravaganze dell' arlecchino fra noi *alimentavano l' ignoranza e gli errori popolari*. Egli non ſeppe oſſervare che le arlecchinate delle noſtre ſcene ſi hanno in conto di prette buffonerie ancor dalle noſtre femminucce, nè vi è pericolo che poſſano dentro le Alpi produrre sì temuto effetto. Al contrario chi aveſſe l' umore di codeſto Franceſe, ben potrebbe con maggior fondamento dubitare che ſimile diſgrazia avveniſſe in Francia per lo ſtile ſerio e grave che può accreditare appo gl' incauti le loro rappreſentazioni liriche ripiene delle ſteſſe moſtruoſità che *alimentano l' ignoranza e gli errori popolari*.

Reca in vero ſtupore che i migliori letterati, i Fontenelle, i Voltaire, i Batteux, i Marmontel, lungi dall' inſpirare a' compa-

triotti il saggio gusto dell' opera istorica di Stampiglia, Zeno e Metastasio, o si applicarono a comporre essi stessi opere mitologiche, o preferò a screditar l' opera istorica per sostener la miracolosa. Fontenelle fu autore di *Teti e Peleo*, Voltaire di *Pandora* e di *Sansone*, Marmontel di varie favole musicali alla francese. Le Batteux (1), e lo stesso Marmontel (2) dicevano che le rappresentazioni favolose sono la *parte divina dell' epopea posta in ispettacolo*. Ma i Francesi, facendo un aforismo delle parole del Voltaire (3), non dicono che i numi della favola, gli eroi invulnerabili, i mostri, le trasformazioni, e tutti gli abbellimenti convenevoli a' Greci, a' Romani e agl' Italiani del XV e XVI secolo, sono proscritti in Francia fin anco nell' epopea? Perchè dunque con gusto contradittorio ammettono tutto questo nella poesia scenica, in cui parlano gli uomini, e non un poeta che si figura inspirato, ed i prodigj si rendono incredibili perchè smentiti da' sensi? Se questo sistema al loro credere non può avere la verità richiesta

(1) *Les Beaux Arts rèduites à un principe* Part. III, ch. 8.

(2) *Prëtiq. Fran.* e nell' art. *Opera* nell' *Enciclop.*

(3) Saggio sulla Storia univ. cap. 204.

ſta nell'epopea, l'avrà poi ſulla ſcena? Ebbe dunque ragione M. Diderot allorchè declamò contro l'*aſſurdità* del teatro lirico franceſe, e deplorò l'ingegno di Quinault occupato in un genere cattivo. Egli però non fu ſolo a ſuggerire miglior ſiſtema ſull'eſempio degl' Italiani. Fortunatamente all'articolo ſull'opera fornito nell'*Enciclopedia* dal Marmontel (il cui ragionamento per mille guiſe aſſurdo ſviluppperemo meglio altrove) ſe ne trova ſoggiunto un altro più degno della filoſofia, che ſe ben m'appongo appartiene al celebre filoſofo Ginevrino. Vi ſi dimoſtra che toſto che la muſica appreſe a dipingere e a parlare, ſparvero gl'incanti e la mitologia, e le divinità furono ſcacciate dalla ſcena quando imparò ad introdurvi gli uomini (1).

Scriſſero ne' principj del ſecolo pel teatro lirico la Mothe, Danchet, Meneſſon, la

(1) *Dès que la Muſique eut appris à peindre & à parler, les charmes du ſentiment firent ils bientôt négliger ceux de la baguette; le théâtre fut purgè du jargon de la mythologie; l'intérêt fut ſubſtituè au merveilleux; les machines des poëtes & des charpentiers furent detruites, & le dramme lyrique pris une forme plus noble & moins giganteſque . . . Les dieux furent chaſſés de la ſcene, quand on y fut repréſenter des hommes.*

Roque, Pellegrin sovente derisо ma lodato pel suo *Jefte*, Fuselier e Cahusac morto nel 1764 autore di *Calliroe*, e Bernard che compose le *Sorprese dell' amore*, e *Castore e Polluce* una delle migliori opere francesi posta in musica dal famoso Rameau.

Ma il teatro lirico e la scenica poesia pastorale nulla in Francia ha di più vago, di più dilicato, di più interessante per le parole e per la musica del *Divin du village* di GianGiacomo Rousseau. " In Francia (dice M. Romilly (1)) non si ha idea di un colorito più fresco, nè di un tono più acconcio di semplicità campestre. Quante e quante volte non si son ripetute queste giolive canzoni, *Tant qu' à mon Colin j' ai sçu plaire*, e *Je vai revoir ma charmante maîtresse*! Ecco quello che dee piacere in ogni tempo; ecco il linguaggio che giugne al cuore perchè dal cuore parte ". Merita ancora di mentovarsi la novità musicale degna dello spirito singolare di Rousseau provata in Lione felicemente col *Pigmalione* e ripetuta in Parigi nel 1775 con tutto l'applauso. Per dare un saggio della de-

(1) V. l'articolo inserito sul Cittadino di Ginevra nella seconda edizione delle *Memorie letterarie* di Palissot.

declamazione teatrale e della melopea de' Greci, fe recitare quella sua favola senza farne cantar le parole. La musica esprimeva a maraviglia gli affetti del personaggio, ne secondava i pensieri, i movimenti, ne dipingeva la situazione, ma riempiva soltanto gl' intervalli e le pause della declamazione. Molti pezzi di questa musica furono composti dallo stesso Rousseau, e gli altri da M. Coignet. Il sig. Elmotte ha voluto imitare il *Pigmalione* colla sua scena lirica le *Lagrime di Galatea*, la quale benchè lontana dall' originale non lascia tal volta di commuovere.

Quanto a' maestri di musica, oltre ai nominati, si sono distinti in Francia Campra, Destouches, Mouret, Coignet, Rameau anche musico teorico, e singolarmente il gran Rousseau per le sue composizioni teoriche e pratiche, oltre a i profondi esami che dopo del Sauveur ne fecero i noti matematici d' Alembert e la Grange.

Si distinsero tralle celebri attrici dell' opera mad. Pellisier per l' arte di rappresentare, e mad. le More per l' eccellenza della voce. Si encomiò tralle ballerine mad. Camargo come inarrivabile saltatrice al pari di ogni uomo, e mad. Sallè bella ed eccellente ballerina seria ammirata anche fuori della Francia, entrambe celebrate nelle opere di Voltaire. Mad. Alard contasi anche tralle famose ballerine, come tra' ballerini di gran no-

me Dauberval e Veſtris Italiano traſpiantato in Parigi. Niuno ignora i meriti di Noverre e per le lettere che ſcriſſe intorno all' arte ſua, e pel modo di ballare, e per l' invenzione de' balli, potendoſi contare tra' primi riſtoratori dell' arte pantomimica, per aver rinnovata la muta rappreſentazione con geſti e con graziosi paſſi naturali miſurati dalla muſica in azioni compiute eroiche e comiche.

II

Opera Comica.

NEl 1715 ſi ripigliò lo ſpettacolo dell' opera comica avendo alcuni commedianti della fiera ottenuta la permiſſione dell' accademia di muſica di rappreſentare certe farſe piacevoli in *vaudevilles* (così chiamandoſi una ſpecie di cantilena comune propria de' Franceſi diverſa dalle ariette) miſte di proſa e accompagnate da' balletti. Rappreſentano ancora le *parodie* de' componimenti recitati nella Commedia Franceſe e nel Teatro Lirico, la qual coſa unita al concorſo che ingeloſiva gli altri commedianti, fu cagione della proibizione a quelli della fiera di dare tali rappreſentazioni. Supplirono eſſi co' *cartelloni*, ne' quali ſcriveano in proſa ciò che non ſi poteva dir colla voce, ma in fine queſto ſpettacolo fu totalmente abolito

lito. Si riproduſſe l'opera comica nel 1724 e durò ſino al 1745, dopo di che alla fiera non ſi rappreſentarono che pantomimi. M. Monnet riſtabilì l'opera a S. Germano nel 1752 con tutte le ſtravaganze e buffonerie e co' *vaudevilles* nazionali cari a' volgari. M. Le Sage è uno de' drammatici che ha tirato il maggior concorſo colle ſue piacevoli farſe muſicali. Fuſelier, Roy, Orneval, Carolet, Vadè, Collè aſſai felice ne' drammi in *vaudevilles*, hanno molto lavorato per l'opera comica. Pannard morto nel 1764 ſcriſſe un gran numero di componimenti in *vaudevilles* applauditi, di parodie e di opere buffe. L'attore Favart dee contarſi tra' più fecondi e piacevoli ſcrittori d'opere buffe. E' riuſcito ſingolarmente nel *vaudeville*, ma ſcriſſe anche parodie e burlette con arie, come ſono, il *Mondo a roveſcio*, *Bertoldo in città*, il *Cineſe in Francia*, il *Dottor Sangrado*, *&c.* Aſcendono a più di ottanta le di lui favole, ma ne ſcriſſe alcune in compagnia d'altri. La ſua *Chercheuſe d'eſprit*, dice Paliſſot, ſi ſtima meritamente la più ingegnoſa opera buffa franceſe. La di lui moglie attrice già morta ne compoſe pure alcune ben ricevute, e alle altre *Baſtiano Baſtiana* nel 1753, gli *Immaliati* nel 1757, e *Annetta e Lubino* nel 1762. Reputo pregio dell'opera abbandonare l'immenſo mucchio delle ſtravaganze di queſto ſpettacolo che eccede in iſcem-

piaggini le più groſſolane buffonerie muſicali dell'Italia. Baſta dire ſoltanto che in queſti ultimi anni le magie, i delirj e le più ſcurrili ſtranezze ſono creſciute ſopramodo nel paeſe dove nacquero *Fedra*, *Cinna* e *Zaira*. Servano per pruova di ciò il *Vello d'oro* rappreſentata nel 1786 la piggiore delle cattive opere muſicali, e quelle rappreſentate nel 1787 come l'*Alcindoro* di Chabannès, il *Re Teodoro a Venezia* del ſig. Moline opera *eroicomica* che manca di comico e di eroico poſta in muſica dal celebre noſtro Paiſello, e *Tarare* di Beaumarchais ſtravaganza in cinque atti con prologo che increſce al buon ſenſo, benchè diverta i volgari colle decorazioni ſpettacoloſe, e l'*Amfitrione* in tre atti nato e morto in un giorno nel 1788.

III

Teatri materiali.

IN Francia ſi amano univerſalmente gli ſpettacoli ſcenici. Havvi almeno venti caſe private ſolo in Parigi dove varie ſocietà particolari rappreſentano tragedie e commedie e certe favole novelle compoſte per tali brigate eſpreſſamente. Lo ſpirito di rappreſentazione che anima i Franceſi, i gra modelli nazionali che riempiono le lor ſcene, il guſto di cui credonſi tutti con pr

vilegio eſcluſivo in poſſeſſo, tutto ciò non baſta ad obbligarli a volgere un ſolo ſguardo alla meſchinità de' loro pubblici teatri. Le ſale di tutti gli ſpettacoli di Parigi (dicono i nazionali) cioè quelle della *Compagnia Franceſe*, dell' *Italiana* e del *Teatro Lirico*, ſono ſenza magnificenza, ſtrette, prive di ogni guſto, ingrate per le voci, incomode per gli attori e per gli ſpettatori. Non è vero ciò che diceva Voltaire che ſolo in Francia prevale l'impertinente coſtume di fare aſſiſtere allo ſpettacolo la maggior parte dell'uditorio all' erta. Anche in Madrid quei che chiamanſi *muſqueteros* ne godono ſenza ſedere. Ma è ben vero però che nè in Iſpagna nè in Italia gli ſpettatori ſi frammiſchiano con gli attori ſulla ſcena ſteſſa, come avviene in Francia, laſciando appena dieci paſſi liberi alle rappreſentanze." *Cinna* e *Atalia*, al dir del medeſimo Voltaire, doveano rappreſentarſi in sì meſchini edifizj e con decorazioni così groſſolane"? In tal diſordine può ſperarſi veruna illuſione teatrale? Di ſimili inconvenienti lagnaſi pure l' autore del libro intitolato la *Mimographe*. Nel teatro dell' opera alzato in Parigi nel 1769 co' diſegni di M. Moreau di figura ovale lunga ſi contano quattro ordini di logge ſenza diviſioni, e nella platea larga 39 piedi e lunga 32 ſi vede una ſcalinata dirimpetto alla ſcena.

Nel palazzo di Verſailles ſi edificò nel

1770

1770 da M. Gabriel un teatro di figura semicircolare con una scalinata che gira intorno e con una sola loggia. La corte occupa il *parterre* e nel mezzo siede il re.

Ampliata Parigi nella parte detta il *Baluardo* si sono costrutti altri cinque teatrini da fiera, ne' quali si balla sulla corda e si cantano drammi burleschi. I tre che si fecero prima sono: quello di Nicolet intitolato i *Gran ballerini da corda*, quello di Audinot detto l' *Ambigu comico*, e quello de l' Ecluse nominato *Varietà piacevoli*. Gli ultimi due sono, l'uno degli *Allievi del ballo dell' opera*, l' altro de' *Commedianti fanciulli* del Bosco di Bologna.

Nel 1756 si costrusse il teatro di Lione da M. Soufflot, che è il più grande di tutti i teatri francesi. Di figura ovale ha la platea lunga 54 piedi e larga 40; vi sono gradini intorno ed in faccia alla scena, e tre ordini di logge continuate senza veruna divisione di palchi similmente fornite di scalini. *Questo edifizio* (dicesi nel trattato *Del Teatro*) *è ben provvisto di convenienti accessorj, ed ha la facciata retta a tre ordini di finestre con gran ringhiera nel mezzo e con balaustrata in cima arricchita di statue.*

Più picciolo è il teatro di Mompellier benchè regolare e di migliore apparenza al di fuori. E' costruito a campana lungo 44 piedi e largo trenta. Havvi un portico nella platea, e tre ordini di logge continuate di-

divise a palchetti soltanto da alcuni balaustri che impediscono il passaggio da uno in un altro ma non la vista.

Dicesi che in Bordò da pochi anni siasi costruito un teatro magnifico sopra tutti gli altri della Francia.

LIBRO VIII

Teatri Settentrionali nel XVIII ſecolo

CAPO I

Teatro Ingleſe.

I

Tragedia reale.

L'Entuſiaſmo per la libertà, l'orgoglio e la malinconia Brittannica, l'energia delle paſſioni e della lingua, ed il guſto pel ſuicidio influiſcono notabilmente nella tragedia ingleſe, e tanta forza e vivacità le preſtano che al di lei confronto ſembra che la franceſe languiſca alla guiſa di un dilicato color di roſa accanto ad una porpora vivace. E ſe la regolarità, il buon guſto, la veriſimiglianza, l'intereſſe e l'unità di diſegno, pregi che ſi ammirano ſpeſſo nella franceſe, ſi vedeſſero congiunti alla robuſtezza e all'attività dell'ingleſe oggi che quella ha depoſte le antiche buffonerie che ne deturpavano il coturno, ſarebbe forſe a ſuo favore deciſa la lite della preferenza. Ma gli affetti univerſali dell'uomo trovandoſi variamente in ogni nazione modificati, do-

dovrà la drammatica in quanto al gusto sempre soggettarsi a certe regole relative e particolari dipendenti dal tempo, dal costume e dal clima.

Il celebre Addisson morto d'anni quarantasette nel 1719, il cui senno, ingegno e sapere l'elevarono fra' suoi alla carica di segretario di stato, e gli diedero nella repubblica letteraria il nome di *poeta de' savj*, aprì agl'Inglesi il sentiero della buona tragedia l'anno 1713 col suo *Catone*. Non avendo osato il sig. Hullin di tradurla interamente in versi francesi dopo il saggio fattone della prima scena, il sig. Boyer l'anno stesso ne fece in Londra una traduzione in prosa pur francese. I gesuiti di S. Omero la tradussero in latino e la fecero rappresentare da' loro scolari. Anton Maria Salvini la tradusse dall'originale in toscano idioma, e gli accademici *Compatiti* di Livorno la recitarono nel carnovale del 1714, e l'anno seguente s'impresse in Firenze, e riscosse gli applausi universali. Nel 1725 nella medesima città si reimpresse coll'originale accanto nella stamperia di Michele Nestenus.

Piena di energia e di quella maschia eleganza che eleva gli animi singolarmente in quanto appartiene al carattere intrepido e virtuoso di Catone, questa tragedia si rende notabile per la sublimità e la grandezza de' pensieri e dell'espressioni. Dee parimente, con-

contro l'avviso del sig. Andres (1), chiamarsi regolare, se la regolarità dipenda dal giusto riguardo per le regole suggerite dalla verisimiglianza, uno essendone il principal personaggio, uno l'interesse che in lui si rincentra, una l'azione ch'è la morte di Catone, la quale avviene nel dì che spira la Romana libertà all'entrare in Utica i Cesariani.

Manca non pertanto al *Catone* più d'un requisito per dirsi l'opera più bella che sia uscita in alcun teatro. Tutto ciò che non è Catone in essa è mediocre; e la sua mediocrità deriva da due sorgenti, cioè da una languida e inutile congiura di due furbi che si esprimono e pensano bassamente, e da un tessuto d'insipidi e freddi amori subalterni di sei personaggi de' dieci che sono nella favola. Sventuratamente questi difetti ne menano al fine dell'azione senza interesse e con molta lentezza, e ne riempiono tutte le pause.

Non

(1) Egli la chiama *favola assai irregolare e piena di assurdità*, con ciò cadendo nell'eccesso contrario a quello di un enciclopedista che nell'articolo *tragédie* la chiama *chef-d'oeuvre pour la regularitè, l'elègance, la poëſie, & l'èlèvation des ſentimens*, e stima *la piece* (di Addisson) *la plus belle qui ſoit ſur aucun thèâtre*.

Non v'ha ſcena dell'atto I che non ſi aggiri ſu gli amori di Porzio, di Marco, di Giuba, di Marzia, di Lucia, di Sempronio, o ſulla congiura tramata da queſto ſcellerato con Siface che gli raſſomiglia. L'atto poi termina all'ingleſe, cioè con una poetica comparazione, compreſa nell'originale in ſei verſi, di una corrente imbrattata dal fango per le piogge, che poi ſi affina e per via diviene limpida come ſpecchio,

Riflettendo ogni fior che a riva creſce,
E nuovo ciel nel ſuo bel ſen ne moſtra.

Dalla ſcena quarta dell'atto II, in cui Giuba manifeſta a Catone il proprio amore per Marzia, tutto il reſto ſi aggira ſu i maneggi di Siface e Sempronio pieno dell'idea di conſeguir Marzia che deſidera baſſamente. Di più in mezzo a' modi famigliari e talvolta indecenti di queſti due malvagi frammiſchianſi impropriamente alcune poetiche immagini con intempeſtiva ſublimità lirica eſpreſſe. Tale è quella in cui Catone è paragonato al monte Atlante; tale l'altra con cui termina queſt'altro atto diſteſa in ſette verſi de i deſerti di Numidia che ſcherzano per l'aria in fieri giri, ravvolgono l'arena, ed il viaggiante (ſecondo la traduzione del Salvini)

A se d' intorno l' arido ermo scorge
Levarsi tutto, e dentro al polveroso
Turbin rapito ed affogato muore.

Tre prime scene non brevi dell' atto III si occupano intorno agli amori gelati e fuor di tempo di Marco, Porzio e Lucia; viene poi Sempronio co' condottieri dell' ammutinamento dissipato dalla presenza di Catone; appresso Siface e Sempronio si trattengono su' loro disegni e sulla diserzione della cavalleria Numida. E mostrando Sempronio qualche pena di lasciar Marzia, Siface se ne maraviglia; ma l' altro risponde, errì se credi che io l' ami,

Stringere io bramo sol l' altiera donna
E piegar l' inflessibile al mio foco;
Fatto ciò, la rigetto.

Determina di rapirla vestito con gli abiti di Giuba. Bella pensata, dice egli stesso, gran gioja avrò nell' averla tralle braccia

Con beltà accesa e scarmigliate trecce;

ed aggiugne per terminar l' atto una comparazione lirica di Plutone che portava Proserpina all' oscuro dell' inferno,

E torvo sorridendo lieto andava

Car-

Carco del premio suo, nè invidiava
Il firmamento e il suo bel sole a Giove (1).

Seguono nell' atto IV gli amori soliti; Sempronio mascherato viene a rapir Marzia, dicendo

La lepre è al covo, l' ho fin quì tracciata;

si batte con Giuba ed è ucciso; Marzia ingannata dagli abiti crede che l' ucciso sia Giuba, il quale stando da parte dalle sue querele intende di essere amato. Così procede quest' atto fino a una parte della scena quarta, di cui il rimanente contiene un tratto forte e patetico insieme, ed opportuno a disviluppare il carattere veramente Romano di Catone. L'atto quinto con quest' ultima scena del quarto forma il grande di questa tragedia. Strana cosa è certamente che il saggio Addisson non abbia schivato nè gli abusi della scena tragica francese ed inglese riguardo agli amori, nè i soliloquj narrativi, come

(1) E vanno poi i critici spigolistri ciechi ammiratori fin anco delle straniere frascherie rimproverando a' tragichi Italiani del XVI secolo gli ornamenti epici e lirici!

è quello di Sempronio nella scena terza dell' atto I, nè la mancanza d'incatenamento delle scene per non lasciar vuoto il teatro, come avviene più di una volta nel *Catone* (1).

Rilevasi dalle cose esposte che non ebbe torto il giudizioso conte di Calepio in censurar nel *Catone* le figure troppo poetiche che ne guastano qualche volta la gravità e verità dello stile, la peripezia malamente sospesa con intempestive scene di persone subalterne, i freddi intrighi d'amore, e più altri difetti dell'arte rappresentativa. Non ebbe torto il sig. Andres nel riprenderne la mal intesa cospirazione, gl'inopportuni, freddi, continui e complicati amori ed alcune espressioni basse. Non ebbe torto il Voltaire che ne disapprovò le scene staccate che lasciano il teatro vuoto, gli amori freddi ed insipidi, una cospirazione inutile &c. Ebbe però torto l'enciclopedista encomiatore del *Catone* quando volle difendere gli universalmente disapprovati languidi amori; ed ebbe maggiormente torto per la ragione che ne reca, cioè che l'amore di Marzia è degno di una vergine Romana, e che Giuba ama in Marzia la virtù di Catone. In prima è que-

(2) Nell'atto III sc. 3 partiti Marco e Porzio: nell'atto IV sc. 1 partite Marzia e Lucia, e nella sc. 3.

questa una risposta particolare ad una censura generale fatta agli amori subalterni, non di Marzia e Giuba soltanto, ma di sei personaggi. Di poi egli fece una risposta in cui perdè di vista l'oggetto vero della tragedia che è di commuovere col terrore e colla compassione. Ebbe anche torto lo stesso enciclopedista in lodar tanto la risposta di Porzio data a Sempronio nella scena 2 dell'atto I:

Ah Sempronio, vuoi tu parlar d'amore
A Marzia, or che la vita di suo padre
Stà in periglio? Tu puoi carezzar anco
Una Vestale pallida tremante
Che già miri spirar la santa fiamma.

E' bella e nobile questa immagine di una Vestale e ben collocata in bocca di un Romano. Ma Porzio che parimente ama mentre la vita di suo padre stà in periglio, non reca una ragione che dovea internamente rimproverargli la propria debolezza? E per finirla ebbe pur qualche torto il lodato Andres in affermare che Voltaire la stimava una tragedia *scritta da capo a fondo con nobiltà e politezza*. Voltaire preferì il personaggio di Catone a quello di Cornelia del *Pompeo* di Cornelio, e vantò la sublimità, l'energia e l'eleganza del *Catone*, ma ne rilevò molti difetti, e conchiuse che *la barbarie & l'irrégularité du thèâ-*

tre de Londres ont percé juſque dans la ſageſſe de Addiſſon. Del rimanente il merito eminente della grandezza de' ſentimenti e della forza energica dell' eſpreſſioni non mai ſi ſmentiſce in tutti i perſonaggi; e l'eſpreſſioni che mancano di elevatezza e ſono piuttoſto comiche che tragiche, appartengono unicamente a Siface e Sempronio, perſonaggi che Addiſſon ha voluto rendere baſſi e diſprezzabili d'ogni maniera.

Vediamo intanto ciò che ſoprammodo nella ſtoria teatrale contribuiſce ai progreſſi del guſto nella gioventù, cioè le bellezze più che i difetti de' componimenti, che è la parte nobile della critica inacceſſibile ai freddi ragionatori privi di cuore.

Se non diciamo come l'enciclopediſta che queſta tragedia ſia un *capo d' opera e la più bella che ſia comparſa ſulle ſcene*, ravviſiamo pure nel Catone dipinto da Addiſſon quel gran Romano della ſtoria che ſolo osò contendere colla fortuna e colla potenza di Ceſare e prolongare i momenti della ſpirante libertà di Roma, quell' *uomo prode*, per valermi dell' eſpreſſione di Pope,

Che lotta col deſtino
Tralle tempeſte e grandemente cade
Miſto a ruine di cadente ſtato.

Nella ſcena quarta alla forza e deſtrezza del corpo lodata da Siface ne' Numidi è vagamente

mente contrappoſta l' arte di regnare, di dettar leggi, di *render l' uomo all' uomo amico*, propria de' Romani.

L' atto II ha maggiore intereſſe perchè animato dal carattere di Catone. Sempre giuſto ſenza timore e ſenza impeto tutto della ſua ſapienza egli riempie il picciolo ſuo ſenato. Non ſi traſporta con Sempronio, ma non cede con Lucio, e conchiude nobilmente:

Siam ſempre a tempo a chieder le catene...
Perchè un punto anzi tempo cadria Roma?

La ſcena con Decio legato di Ceſare è in queſt' atto il trionfo del carattere di Catone. Ceſare (dice il legato) vuol eſſere amico di Catone, proponetene il prezzo e le condizioni. *Che licenzj* (riſponde toſto Catone con magnanimità)

Le legion, la libertà alla Patria
Reſtituiſca, i fatti ſuoi ſommetta
Alla cenſura pubblica, e sì ſtiaſi
Alla ſentenza d' un Roman Senato.
Ch' ei faccia queſto, ed è ſuo amico
Cato.

Aggiugne poi che allora per non farlo perire egli ſteſſo monterà ſu i roſtri per ottenergli il perdono. Queſta grandezza di penſieri e di eſpreſſioni ha meritato l' approvazione del

gran Metaſtaſio, che in ſimil guiſa ſe l'appropriò emulandola nell' abboccamento di Ceſare e Catone:

Laſcia dell' armi
L' uſurpato comando: il grado eccelſo
Di Dittator deponi: e come reo
Rendi in carcere anguſto
Alla Patria ragion de' tuoi misfatti.
Queſti, ſe pace vuoi, ſaranno i patti.
Ceſ. *Ed io dovrei . . . .* Cat. *Di rimaner oppreſſo*
Non dubitar, che allora
Sarò tuo difenſore.

Tu ſolo non baſti, gli dice Ceſare, ed io *potrei*

I giorni miei ſacrificare invano.
Cat. *Ami tanto la vita, e ſei Romano?*

La ſcena quinta dell'atto III, in cui Catone con dignità ſeda colla ſua preſenza l'ammutinamento, rende all'azione la gravità che le tolgono le troppe ſcene di amori tanto più fuor di tempo quanto più ſi avvicina l'eſercito di Ceſare, e la ruina di Catone è imminente.

Dopo la languidezza del IV già riferita un improviſo nuovo vigore miſto di eroico e di compaſſionevole chiama tutta l'attenzione dal punto che ſi enuncia la morte di

di Marco. Marco . . . incomincia Porzio, e Catone l'interrompe: Che ha egli fatto? ha abbandonato il posto? No, dice Porzio, egli si è opposto a' Numidi ed è caduto da forte. Io son contento (dice Catone) egli ha fatto il suo dovere; Porzio, quando io morrò fa che la di lui urna sia posta accanto alla mia. E' condotto in iscena il corpo di Marco, e Catone gli va incontro dicendo, *welcome my son*, ben venuto mio figlio; ponetelo alla mia vista, lasciate ch'io conti le sue ferite; chi non torrebbe esser questo giovane? Disgrazia grande non poter morire che una volta sola per la patria (1)! Amici, voi piangete per una perdita privata?

Roma è quella che chiede il nostro pianto.

Roma nutrice di eroi, donna del mondo, Roma non è più! oh libertà! oh virtù! oh patria! Tutto è di Cesare!

Per lui i votati Decii,
I Fabii cadder, vinser gli Scipioni,

(1) Questa scena si vide con ammirazione in Londra ed in più di una città dell'Italia; ma in Parigi asficurava Voltaire a Milord Bolingbrooke che non si sarebbe sofferta.

Anco Pompeo pugnò per Ceſar!
I maggiori
Non laſciar altro a vincer che la patria.

Ecco in qual guiſa eſpreſſe Metaſtaſio sì gran ſentimento nella mutazione del ſuo *Catone*:

Ecco ſoggiace
Di Ceſare all' arbitrio il mondo intero.
Dunque (chi 'l crederia?) per lui ſudaro
Gli Scipioni, i Metelli? Ogni Romano
Tanto ſangue versò ſol per coſtui?
E l' iſteſſo Pompeo pugnò per lui?
Miſera libertà, patria infelice,
Ingratiſſimo figlio! Altro il valore
Non ti laſciò degli avi
Nella terra già doma
Da ſoggiogar che il Campidoglio e Roma.

Addiſſon ſenza punto indebolire la fermezza del ſuo eroe fa colle diſpoſizioni da lui date per la ſalvezza degli amici trarre certo patetico di nuova ſpecie che commuove ed intereſſa. Egli dice addio agli amici; indi conchiude:

S' appreſſa il vincitor, di nuovo addio.
Se mai c' incontrerem, c' incontreremo
In più felici climi e in miglior ſpiaggia
U' Ceſar non fia mai a noi vicino.

Nell'

Nell'atto V la prima ſcena filoſofica è un prodotto del dialogo di Platone ſull'immortalità dell'anima. *Perchè l'alma* (dice Catone col libro di Platone alla mano e colla ſpada ſguainata davanti)

Ritirata in ſe ſteſſa e impaurita
Alla diſtruzion s'aombra e fugge?
E' la divinità che muove dentro;
Il cielo è quel che l'avvenire addita,
E all'uom l'eternitate accenna e moſtra.
Eternità! penſier grato e tremendo &c.

Il ſonno poi gli aggrava gli occhi, ed egli vuol prima ſoddisfare a queſto biſogno del ſuo corpo, dicendo,

Colpa o timore
Sveglino altrui, Caton non gli conoſce,
A dormire o morire indifferente.

Catone poichè ſi è ferito conſerva morendo la ſua grandezza d'animo non meno che la tenerezza verſo gli amici, pe i quali egli cerca ſe può far qualche coſa negli ultimi momenti. Sul finire gli ſopravviene un dubbio ſull'avere troppo affrettato, forſe per quello che nel medeſimo dialogo di Platone s'inſegna, cioè che vieta il ſommo Imperante di ſprigionar lo ſpirito prima di un ſuo decreto:

Oh numi voi
Che penetrate il cuor dell' uomo, e i ſuoi
Intimi movimenti ne peſate,
Se fallit' ho, a me non l' imputate.
I migliori erran: buoni ſiete, e ... oh!

Egli ſpira qual viſſe grande e virtuoſo prima della libertà. Ed ecco quanto ſecondo me ha di pregevole la tragedia del *Catone* (1). S' ella non diſcendeva da tanta altezza fino a Sempronio e Siface, Addiſſon avrebbe forſe nociuto all' arte togliendo a' poſteri ogni ſperanza di appreſſarglisi. De' grand' ingegni giovano ancor le debolezze. Ad Omero che talora dormicchia e moſtra l' uomo, dobbiamo i Virgilj ed i Torquati.

L' amor della patria, della virtù e della libertà regna parimente nelle tragedie di Niccolò Rowe encomiatore e ſcrittore della *Vita* di Shakeſpear nato in Devonshire nel 1673 e morto in Londra di anni 45 nel 1728. Regolare nell' economia, felice nel delineare i caratteri, puro nella lingua, nobile ne' ſentimenti, viene queſto au-

(1) M. Deſchamps ha compoſto una tragedia franceſe di Catone più regolata nell' economia, ma non meno carica di parti acceſſorie che ſopraffanno l' azione principale, e deturpata dal carattere di Ceſare innamorato.

autore noverato in Inghilterra tra' migliori tragici, singolarmente per la di lui *Suocera ambiziosa*, e pel *Tamerlano* amato con predilezione dal proprio autore.

Il celebre Giorgio Villiers duca di Buckingam fautore de' poeti inglesi compose due tragedie il *Cesare* ed il *Bruto* regolari e non imbrattate da freddi amori. Egli scrisse ancora una commedia applaudita il *Rehersal* ossia la *Ripetizione delle parti* in certo modo rassomigliante alle *Rane* di Aristofane.

Edoardo Young amico e socio ne' lavori letterarj di Swift, Pope e Richardson; ed autore delle *Notti* lugubre poesia sepolcrale, scrisse ancora tre tragedie, il *Busiri* tradotta in Francia da M. la Place e rappresentata con applauso sul teatro di *Drury-Lane* nel 1719; la *Vendetta* uscita nel 1721; e i *Fratelli* che comparve nel 1753 stimata inferiore alla seconda per lo stile, ma meritevole d' indulgenza come frutto di un uomo giunto all' età di anni sessantanove.

Savage figlio sventurato dell' inumana contessa di Macclesfields, la cui memoria eccita il fremito dell' umanità, privo di ogni umano soccorso coltivò fralle miserie la poesia. Di età di 18, o 19 anni si acquistò qualche nome con due commedie, la *Donna è un enigma* e l' *Amor mascherato*. Scrisse poi per le taverne e per le strade la tragedia intitolata *Tommaso Overbury*. Egli nacque dal

no-

nominato moſtro nel 1698, e per di lei opera morì in prigione nel 1743.

Il famoſo Tompſon allievo di Addiſſon nato nel 1700 e morto nel 1748, chiaro pel noto poema delle *Quattro ſtagioni*; non acquiſtò minori applauſi colle ſue tragedie nelle quali ſi allontanò ugualmente dal ſentiero calcato da Shakeſpear e dal guſto di Addiſſon. La *Sofonisba*, l' *Agamennone*, l' *Alfredo*, il *Coriolano* furono accolte con molto gradimento. Si è replicata per molti anni con applauſo *Sigiſmonda e Tancredi* tragedia ricavata da una novella del romanzo di *GilBlàs*, la quale in Francia s'imitò dal Saurin con la ſua *Bianca e Guiſcardo*, ed in Italia dal conte Calini colla *Zelinda*, dal conte Manzoli con *Bianca ed Errico* e dal ſig. Gajone coll' *Arſinoe*. Ma la nazione malcontenta di Tompſon per altri motivi non volle aſcoltare *Edoardo ed Eleonora* pubblicata nel 1739.

Il ſig. Hume della famiglia del celebre David Hume ammiratore de i talenti tragici del ſuo parente, compoſe due buone tragedie *Agis* e *Douglas* encomiate dagl' Ingleſi.

Dennis nemico di Pope ſcriſſe in buono ſtile una tragedia regolare intitolata *Appio e Virginia* argomento che non ha che un ſolo punto intereſſante e poco atto a tener ſoſpeſo l' aſcoltatore per cinque atti. Un' altra *Virginia* compoſe la ſignora Brooke, di cui

cui favellò nel *Giornale ſtraniero* la Place nel 1757. In grazia del ſeſſo per altro i giornaliſti Ingleſi trattarono con indulgenza l'autrice, la quale traſportò anche in ingleſe il *Paſtor fido*. Non godè del medeſimo favore l'autore della tragedia l'*Amore e'l Dovere* ed ebbe la mortificazione di vederla rifiutata da' direttori di ambi i teatri ed accolta con diſprezzo poichè fu impreſſa. Ugual deſtino toccò all'autore della tragedia di *Atelſtan*. Una efimera guerra critica ſi appiccò per eſſa trall'autore ed un cenſore geloſo, cui forſe appartiene la parodia di *Atelſtan* intitolata *Turncoat*, voltacaſacca. *Turncoat*, *Atelſtan* e i loro meſchini autori, tutto ſi è perduto nel nulla.

L'*Andromaca* di Racine fu tradotta da Philipps di cui Pope motteggiò nella *Dunciade*. Smith ne traduſſe la *Fedra*, ma vi congiunſe ancora l'intrigo del *Bajazzette* del medeſimo tragico franceſe; ed il più bello ſi è che Smith ſi vantava di aver tutta la ſua filaſtrocca tratta dall'*Ippolito* di Euripide (1). Hille traduſſe la *Zaira* con poche alterazioni. Cibber, Hoadley, Farquar e qualche altro hanno compoſte varie tragedie che ſi trovano nella collezione de' qua-

(1) V. il tomo I dell'*Ecole de litterature*.

quaranta drammi uscita in Londra nel 1762 col titolo di *Teatro Inglese*.

Si lodano negli ultimi fogli periodici due tragedie quivi pur pubblicate nel 1788, cioè la *Sorte di Sparta*, ossia i *Re Rivali*, ed il *Reggente*. Appartiene la prima alla parente di Gay Mistriss Cowley, e rappresenta la rivalità pel trono di Leonida e Cleombroto, e le angustie della virtuosa Chelonice figlia del primo e moglie dell'altro. Il *Reggente* del sig. Barthie Graathead rappresentata in Drury-Lane si dice ben condotta e interessante, ma i personaggi subalterni vi parlano in prosa ed i principali in versi, giusta l'antica usanza de' tragici Inglesi.

II

Abbozzo di tragedia Ersa o Coltica.

APpartiene alla Gran Brettagna, a questo secolo e alla tragedia reale una traduzione di un dramma in lingua Ersa pubblicata verso il 1762 (1). Il titolo è *Comala* che n'è il principal personaggio. Il fondo dell'azione è appoggiato a una tradizione co-

(1) V. il *Giornale straniero* dell'ab. Arnaud settembre 1762 art. X.

conoſciuta. Comala figliuola del re d'Iniſtore o dell'iſole Orhney amando Fingal figliuolo di Comhal lo ſegue in abito virile. E' ravviſata da Hidallàn ſeguace di Fingal, il cui amore ella avea diſprezzato. Fingal l'avrebbe ſpoſata, ſe non l'impediva l'invaſione di Caracul, che ſembra eſſere Caracalla, il quale nell'anno 211 aſſalì i Calidonj. Marcia Fingal contro del nemico e laſcia Comala in un colle promettendo di rivederla la notte ſteſſa rimanendo in vita. Vince e ſpediſce Hidallan ad annunziarle il ſuo ritorno. Il traditore le narra la morte di Fingal. Ella è ridotta dal ſuo dolore agli eſtremi. Torna l'amante ed ella ſpira alla ſua preſenza. Eccone la traccia.

Derſagrena invita Melilcoma a deporre l'arco e prender l'arpa, eſſendo terminata la caccia coll'avanzarſi la notte. Melilcoma moſtra temere per la vita di Fingal. Sopravviene Comala che ſi maraviglia che l'acque del fiume Carun corrano torbide e ſanguinoſe, e fa una preghiera alla luna. Giugne Hidallàn colla falſa notizia. Comala ſi ſcioglie in lagrime. Melilcoma dice che ode un ſuono verſo Ardven e che vede certo lume nella valle. " Ah (dice Comala) altri eſſer non può che il nemico di Comala, il barbaro figlio del re del mondo . . . O ſpirito di Fingal, vieni e dalla tua nube regola l'arco di Comala sì che il

tuo

tuo nemico cada come una lepre del deſerto . . . Ma che vedo! Fingal viene accompagnato da' ſuoi ſpiriti . . . Ombra diletta, vieni tu a ſpaventare inſieme e a conſolare la tua Comala " ? Ella fugge dall' amante credendolo eſtinto. Giungono i Bardi e cantano la vittoria di Fingal; ma il loro canto è interrotto dall' avviſo della morte di Comala. Fingal ſi diſpera; Hidallàn confeſſa il ſuo tradimento che ne ha cagionata la morte; Fingal lo diſcaccia; i Bardi cantano le lodi di Comala.

Queſto picciolo poema raſſomiglia più a un dialogo che a un dramma; ma chi rifletterà al luogo, all' entrate ſucceſſive de' perſonaggi, alla meſcolanza del canto alla narrazione, vi troverà azione, ſpettacolo, patetico e movimento. Tra' Celti cacciatori chi avrebbe ſoſpettato di trovare una informe idea della poeſia ſcenica, mancante, egli è vero, di un piano, rozza, ſenz' arte, ma non priva d' intereſſe? Ciò può ſempre più raſſodare quel che oſſervammo fin dal principio di queſta iſtoria, che preſto o tardi gli uomini raccolti in grandi o picciole famiglie ſon tratti ad imitar per diletto più o meno imperfettamente le azioni umane a ſeconda del grado di coltura in cui ſi trovano.

III

Tragedia Cittadina .

SCendiamo dalla tragedia reale alla picciola cittadinesca la cui invenzione appartiene agl' Ingiesi , perchè qualche esempio che se n' ebbe in Italia ne' passati secoli, rimase obbliato . Giorgio Lillo giojelliere di Londra, il quale morì l'anno 1739, impreſe a scrivere più d' una di simili favole tragiche di persone private sommamente atroci , per le quali si è comunicata alle scene franceſi ed alemanne la smania di rappresentar le più rare esecrande scelleraggini che fanno onta all' umanità .

L' anno 1735 si rappresentò in Londra la sua *Fatal Curiosity* , fatale curiosità . L' ab. Arnaud che ne recò un estratto nel tomo VII della *Gazzetta letteraria* dell' Europa , " noi (dice) non abbiamo potuto leggerlo senza esserne commossi , non già per quella tenera generosa pietà cara a i cuori più sensibili , ma per certo tristo sentimento doloroso, onde l'anima rimane abbattuta, lacerata , istupidita " . Eccone l' argomento e qualche tratto .

Wilmot e Agnese conjugi per fasto e per negligenza si trovano caduti nell' ultima miseria . Un di loro figliuolo savio ed onesto amante corrisposto di Carlotta bella e vir-

tuosa giovane ma non ricca, per non comunicarle la propria indigenza, abbandona la patria e l'amata colla speranza di migliorare il suo stato nell' Indie, e si sparge poi il romore di esservi morto. I di lui genitori sussistono stentatamente per gli scarsi soccorsi della stessa Carlotta. Wilmot che fino a questo punto non si è imbrattato di alcun delitto, vacilla sotto il peso dell' infortunio, si pente di essere stato onesto senza frutto, e pensa ad ammazzarsi. Questa situazione è dipinta con forza nella prima scena. Avendo disegnato di morire congeda l' affettuoso servo Randal, ed essendo egli vicino a partire Wilmot gli dice: " Addio . . . ti arresta, tu non conosci il mondo, a me costa caro l' averlo conosciuto; pria di separarci debbo darti un consiglio . . . asciugati gli occhi, o Randal; se piangi non potrò parlare. Odi, amico. Vuoi tu sollevarti? vuoi mutar fortuna? lascia i libri, rinunzia alla filosofia, studia gli uomini; questo solo studio ti basterà. Tu da essi imparerai a nascondere i tuoi fini e a prendere la maschera dell' onore e della probità per arrivare al tuo intento a costo di chiunque sarà così sciocco di fidarsi della tua apparente onestà. " Mi consigliate (gli dice il servo) a far quello che voi avreste vergogna di praticare? " Ah questa vergogna appunto (ripiglia Wilmot) mi ha rovinato. Io sono stato corrivo, vorrei che tu fossi più accorto;

vor-

vorrei che tu trattaſſi gli uomini come eſſi meritano, come hanno trattato me, come ti tratteranno, amico . . . Approfittati del mio eſempio e ricordati di queſta lezione: oſſerva il mondo e ſii malvagio e felice; addio ".

Torna intanto il giovane Wilmot dall' Indie con una caſſetta piena di gioje d'ineſtimabil valore. In abito indiano ſi preſenta a Carlotta che trova tenera e fedele, e la riempie di allegrezza. Intende lo ſtato de' genitori, ſi rallegra penſando che è in ſua mano il ſollevarli, ma vuol preſentarſi loro alla prima come un foreſtiere raccomandato da Carlotta. E' accolto corteſemente, ma parlandoſi di un figlio che hanno perduto moſtrano eſſi tanto dolore, che il giovane intenerito temendo di cagionarli una commozione troppo viva col paleſarſi in quel momento, ſi ritira per ripoſare, conſegnando prima alla madre la caſſetta con dire che contiene coſe preziose. Agneſe maravigliata della fiducia di quel foreſtiere è tentata dalla curioſità ad aprir la caſſetta; reſiſte alquanto, poi l'apre e reſta abbacinata allo ſplendore di tanti diamanti. " Quante ricchezze (ella dice)! Queſto teſoro diſcaccerebbe da queſta caſa l'orrore che vi regna; ci vendicherebbe del diſprezzo ingiurioſo e della pietà più ingiurioſa ancora del mondo inſolente ". Eſita, indi cede alla ſuggeſtione della neceſſità. Wilmot

padre viene a dire che il foreſtiere è addormentato . . .

" *Wil.* Ma che miri tu? la di lui caſſetta! l'hai tu aperta! indegna coſa! ſe ſi ſapeſſe . . .
Agn. E chi lo ſaprà?
Wil. Dobbiamo a noi ſteſſi . . .
Agn. Dobbiamo vivere. Stà bene l'eſſer delicato a chi non ha pane!
Wil. Si ha tutto, quando ſi vive ſenza taccia, e ſi ha coraggio per morire.
Agn. Io non vo morire.
Wil. Ma quali mezzi hai tu di prolongar la vita?
Agn. Eccoli. Mira queſto teſoro . . .
Wil. Oh cielo! che dici? vuoi tu provarmi? Ma bada bene; non v'è coſa più moſtruoſa che in certe circoſtanze il cuore umano non poſſa eſſer tentato ad approvare ".

Agneſe dice che eſſi poſſono evitare il ſuicidio deteſtabile per mezzo di un delitto minore. Ella piange, ella gli rimprovera la vita paſſata. Wilmot ſi fa ſedurre. Oh Agneſe Agneſe (le dice)! ſe vi è inferno, egli è giuſto che noi vi ſiamo tormentati. Egli entra. Agneſe lo ſeguita con gli occhi, ne deſcrive i movimenti che eſprimono i di lui penſieri di pentimento, di triſtezza, di furore. Il giovane Wilmot eſcla-

ma

ma dalla proſſima ſtanza, oh padre, oh padre mio. Agneſe atterrita chiama il marito. Arriva Carlotta e intende l'orribile delitto. Si ſentono gridi e gemiti. Agneſe comprende d'aver fatto uccidere il proprio figliuolo, e grida forſennata,

" Tutto muoja ſopra la terra, perda il ſole la ſua luce, una notte eterna ingombri la ſpecie umana perchè la noſtra ſtoria reſti per ſempre ſepolta nell'obblio.

Wil. Vane imprecazioni! il ſole continuerà a riſplendere, e tutto compierà il ſuo corſo, intanto che noi orrore e peſo della terra faremo ridotti in polvere. Il noſtro delitto, la noſtra diſperazione paſſerà di ſecolo in ſecolo per inſegnare alle razze future, che il cielo irritato ſa trovare certe vendette che l'umana mente non può prevedere. Muori prima di me, non mi fido della tua debolezza ".

L'ammazza e poi ſi feriſce.

Alla lettura di queſto dramma orribile ſi crederebbe che l'autore foſſe ſtato un uomo di una tetra immaginazione e di un carattere feroce. Ma la regola di giudicar dagli ſcritti del carattere dell'autore non ſempre

è ſicura. Lillo era un uomo oneſto, dolce, di coſtumi ſemplici, amato e ſtimato da quanti il conoſceano. Prima della *Curioſità fatale* egli compoſe *George Barnwel* o il *Mercante di Londra*, che rappreſenta un perſonaggio nato con indole non prava che però ſedotto da una donna che ama, ruba il padrone, aſſaſſina un ſuo zio e benefattore, ed è impiccato. Queſt' argomento è meno orribile del precedente. La gioventù ed una paſſione eccefſiva poſſono eccitare qualche pietà per un delinquente, là dove nell' altro niuna coſa ſcema l' orrore di una atrocità abbominevole conceputa a ſangue freddo per un motivo viliſſimo. Lillo compoſe ancora un altro dramma, in cui una bella e giovane donna maritata a un uomo ch' ella non ama, e ſchiava di un malvagio che ama, viene dall' amante indotta ad eſſer complice dell' aſſaſſinamento del marito. L' autore di un *Dizionario de' poeti e de i drammi ingleſi* oſſerva che Lillo era felice nella ſcelta de' ſuoi argomenti. Queſta ſcelta per gl' Ingleſi felice tale non ſembra agli occhi de' più giudizioſi Franceſi, Italiani e Spagnuoli. Sempre diremo che ſimili atrocità ſcelte a bello ſtudio da' proceſſi criminali più rari o inventati da chi ignora il ſegreto di commuovere e di chiamar le lagrime ſugli occhi con minor quantità di colori oſcuri, potrà ſoltanto piacere in teatro al popolaccio che per aver la

fib-

fibbra men delicata si diletta dello spettacolo de' rei che vanno al patibolo. Quanto poi alla morale istruzione, di grazia che mai può imparare da questi esempj un popolo, in cui passeranno molti e molti lustri senza che in esso avvengano misfatti sì atrocemente combinati? Dicesi che Lillo si prefiggeva la correzione de' costumi, e supponeva che le sue favole potessero prevenire i gran delitti. Egli s'ingannava sul fine e sull'effetto delle rappresentazioni sceniche. Non tocca al pubblico l'uffizio di un esecutore di giustizia, e le anime atroci non si correggono col teatro. *Malheur à la nation* (diceva filosoficamente l'ab. Arnaud) *qui auroit besoin pour corriger ses moeurs de semblables spectacles*.

Una favola seria difettosa per la mescolanza comica è stata pur coltivata in questo secolo come ne' precedenti. La nominata Miss Cowlei compose l'*Evasione* e lo *Stratagemma della bella*. Mistriss Moore scrisse *Percy* oltre ad alcuni drammi sacri.

Egli è notabile però che ad onta di tanti ammazzamenti, di tanto sangue e di tanti enormi delitti esposti sul teatro inglese, ogni dramma è preceduto da un *prologo* rare volte serio, e seguito da un *epilogo* ordinariamente comico anche dopo i più malinconici argomenti. Sovente avviene che la stessa attrice che sarà morta nella tragedia, venga fuori co' medesimi abiti a far

ridere gli ſpettatori. Un critico Ingleſe cenſura ſeriamente queſto coſtume degli epiloghi nazionali, pretendendo che per mezzo del ridicolo che li condiſce, ſi diſtrugga il frutto morale del dramma. Ma perchè ciò? Che conneſſione ha l'una coſa coll'altra? La di lui tetra morale quanto tempo dopo la tragica rappreſentazione permette che ſi poſſa ridere? Paſſiamo alla commedia.

IV

Commedia.

LA gloria della commedia Ingleſe dopo del Wycherley è creſciuta per le favole piacevoli e regolari del ſig. Congreve morto d'anni cinquantaſette nel 1729. Varie ne compoſe tutte eſatte, ingegnoſe e piene di caratteri aſſai di moda in ciò che ſi dice *gran mondo*, avendo animati con tinte vivaci e naturali gli uomini ben nati e mal educati, falſi, doppj e furbi in fatti, ma nobili, oneſti e virtuoſi in parole. Egli compoſe ancora una favola tragica ſommamente applaudita, la *Spoſa in lutto*.

Riccardo Stéele membro del Parlamento e compagno di Addiſſon nell'opera dello *Spettatore Ingleſe* ſcriſſe alcune commedie popolari aſſai pregiate. Era ſua maſſima che i componimenti teatrali debbano giudicarſi ſulla ſcena e non impreſſi. Ma quante com-

po-

posizioni scritte pessimamente, a cagione di qualche situazione interessante, o di un' attrice accetta al pubblico, o di un partito che mai non manca agl' impostori, riuscite sulla scena sono state schernite alla lettura? La massima di Stéele presa di traverso può favorire i Pradoni in pregiudizio de' Racini. *Quelle distance immense* (diceva ottimamente Voltaire) *entre un ouvrage souffert au théâtre & un bon ouvrage!*

Nel 1733 si è rappresentato in Londra l' *Avaro* di Moliere ben tradotto da Fielding miglior poeta e più modesto di Shadwel. Il dialogo non è trasportato parola per parola, ma imitato con libertà moderata e abbellito da qualche immagine. Questa commedia con riuscita assai rara in Londra si rappresentò sempre con applauso circa trenta volte.

Edoardo Moore nel 1755 fe recitare nel teatro di Drury-Lane la *Figlia ritrovata*, che si scioglie per gli rimorsi di una balia, e non lascia d' interessare mal grado di tal disviluppo mille volte usato. Tutto il resto però può dirsi una filza di scene debolmente accozzate più che un' azione ben combinata. Soprattutto il personaggio di *Fadle* basso, triviale, poltrone, infame, preferito in casa di una dama a un colonnello che la pretende in moglie, ma che in tanto a guisa di un mascalzone è preso pel collo, scosso, minacciato, cacciato or da questo

or da quello, tal personaggio, dico, così spregevole dispiacque al pubblico, il quale obbligò l'autore a toglierne tutto ciò che era episodico. Egli poi nell'impressione lo produsse come l'avea scritto da prima, e con questo lasciò una pruova dell'intelligenza del pubblico, e della propria indocilità ed imperizia.

Miglior pennello comico è certamente quello di Murphy autore della commedia la *Maniera di fissarlo* rappresentata nel 1761. Egli l'accozzò co' materiali di due commedie francesi, il *Pregiudizio alla moda* e la *Nuova scuola delle donne*, ond'è che l'azione apparisce troppo complicata. Il leggitore si dispone nel tempo stesso agli eventi di Lovemore, di sir Constant e di madama Belmour. Ne risulta non per tanto uno scioglimento non infelice, ma da non comparsi però con altri che con un sol colpo mettono i fatti in tutta la necessaria chiarezza. Il ridicolo di un marito amante della propria moglie senza aver coraggio di manifestarsi, è più rilevato nella favola di Murphy chè in quella di La Chaussée. Constant diviene totalmente piacevole allorchè parla con dolcezza alla moglie essendo soli, ed affetta asprezza ed umore al comparir de' servi. E' curiosa la dipintura di coloro che aspirano ad entrare nel *Parlamento* fatta da Constant nella propria persona. " Che non ho io fatto per voi ? dice alla moglie nel-

nella seconda scena dell'atto II. " Per darvi gusto non son diventato membro del Parlamento? Per essere eletto non mi son fatto veder per un mese più ubbriaco del mio cocchiere? Per soddisfare la vostra vanità non mi sono esposto a tutte le insolenze di un popolaccio abbominevole? Non metto poi a conto quella maladetta cicalata che mi convenne fare: sa dio come la pronunziai, e come la Camera l'ascoltò! Io non sapeva dove mi avessi la testa. E che diavolo avea io a fare del Parlamento? "

Giorgio Colman traduttore di Terenzio produsse nel 1763 la *Moglie gelosa* commedia rappresentata in Drury-Lane e comparsi per varj anni sulle scene inglesi. Vi è calore, brio, vivacità. Il carattere della Gelosa è vero, naturale e ben colorito. Ben espresso è pure quello di sir Henns rustico occupato sempre de' suoi cavalli. Graziosa nella prima scena dell'atto II è la genealogia di una giumenta, rilevandovisi il ridicolo dell'eccessiva passione degl' Inglesi per le razze de' loro cavalli. L'azione non ha luogo di languire per la moltitudine degli accidenti accumulati l'un sopra l'altro tratti in parte dal romanzo di Fielding. Si richiedeva però maggior destrezza nel prepararli, affinchè paressero condotti dalla natura e non dal bisogno che ne avea il poeta. Quando l'arte si mostra più della natura, lo spettatore si sovviene dell'autore,

lo

lo vede passeggiar tra' personaggi, riflette alla realità, e l'illusione della fantasia è distrutta.

David Garrick il Roscio Inglese insieme col nominato Colman lavorò al *Matrimonio clandestino* commedia in cinque atti rappresentata nel 1766 con sommo applauso. E' una favola ravviluppata, in cui non si trascurà la dipintura de' caratteri tutti comici, e vi si veggono alcuni colpi teatrali che conducono lo scoprimento di un matrimonio secreto che ne forma il viluppo. A differenza delle commedie francesi, ove trionfa un solo carattere principale, rimanendo gli altri illuminati da una luce riflessa, in questa commedia tutti i personaggi hanno un colorito e un carattere vivace e compariscono a buon lume. Il suo principal merito consiste nella connessione delle scene, in una piacevolezza decente e nell'eleganza dello stile. Colman e Garrick composero varie altre commedie ora uniti ora separatamente. Appartiene al solo Garrick il *Servo bugiardo*, la cui traduzione intera si trova inserita nel *Giornale straniero* di M. La Place nel mese di agosto del 1757. E' divisa in due atti e scritta con gusto, grazia e forza comica. L'azione si rappresenta or nell'appartamento di Gayless giovane dissipatore ridotto alle ultime strettezze, ora in quello di Melissa da lui amata, la quale lo crede tuttavia dovizioso. Vi si scorge qual-

qualche tratto ricavato dal *Diſſipatore* del Des Touches, ſpecialmente nella prima ſcena. Le menzogne del ſervo Sharp ne formano il groppo. I *Coſtumi del mondo grande* è un'altra commedia di Garrick, in cui non ſi dipinge fuori della natura, ma ſi vede l'indole licenzioſa del teatro Ingleſe. Un marito offende la fede conjugale d'accordo con una cugina di ſua moglie, e queſta ſe ne vendica rendendogliene il cambio con un giovane militare. Garrick figliuolo di un Franceſe rifugiato in Inghilterra, ebbe per maeſtri il dottor Johnſon e Colſon di Rocheſter, e dopo avere eſercitato varie profeſſioni ſi unì al fine nel 1741 a una compagnia comica, e fece per lo ſpazio di circa quarant'anni la delizia e l'ornamento delle ſcene Ingleſi, e morì di anni 63 in Londra nel 1779. Egli come attore non ebbe colà chi lo pareggiaſſe; ebbe bensì chi gareggiò con lui. Cibber altro attore Ingleſe di non poco grido credeva di non eſſere a lui inferiore. Ciaſcun di loro reſſe un teatro per qualche tempo ed ebbe un partito favorevole. Garrick in fine tirò a ſe tutti i voti e ſopraffece l'emolo. Cibber tuttochè non mancaſſe di talento, ſi vide ridotto ad eſſer capo di una compagnia ſubordinata e poco accetta al pubblico che rappreſentava componimenti ajutati dalla muſica e dal ballo. Egli con due diſſertazioni ſu gli ſpettacoli, che formano una ſpecie

di

di ſtoria del teatro ingleſe, ſi luſingava di poter diſingannare il pubblico ſulle novità introdotte da Garrick, e ſul di lui modo di rappreſentare. Egli diſacerbava così il proprio rancore, e Garrick ſeguitava ad eſſere ammirato ed amato.

Al di lui merito volendo preſtar qualche omaggio il ſig. Kelly dedicogli una ſua commedia la *Falſa delicatezza* rappreſentata nel 1768. Una fredda regolarità per quanto comportano tre intrighi amoroſi, un fiacco intereſſe, alquanti difetti, poche grazie, non poca noja caratterizzano queſta favola. Terenzio e Moliere, dirò ſempre, ſi leggono e ſi encomiano dapertutto, perchè dapertutto oggi s'imitano sì poco? Nel 1781 ſi è impreſſa in Londra una commedia rappreſentata in Drury-Lane *the Diſipation*, la Prodigalità. Non avendone veduto neppure qualche eſtratto, non ſaprei dire quanto ad eſſa convenga l'aggiunto di *nuova* con cui ſi enunciò, non oſtante che ſimile argomento, incominciando da Ariſtofane e terminando a Des Touches e Garrick, ſia ſtato maneggiato tante volte dagli antichi e da' moderni.

Si vuole ancora far menzione delle picciole commedie o farſe che hanno gl' Ingleſi, nelle quali trionfa per lo più la ſatira e la mimica buffoneria. Recheremo per eſempio quelle di Dodsley, alle quali dava il titolo di *novelle* o *ſatire drammatiche*, de-

dedicandole al *Domani eſſere che non eſiſte ancora*. Una di eſſe è il *Re ed il Mugnajo di Mansfield* di cui ſi fe parola nel tomo precedente. Nella ſcena nona vi ſi trova un ſatirico ritratto della città di Londra che ne dà poco vantaggioſa idea, ma che è il ritratto di più d'una ſocietà culta. Il *Cieco di Bethnal-Green* (titolo che portava un' altra favola antica del poeta Iohnday del tempo di Giacomo I) è un argomento intereſſante pel contrappoſto de' caratteri ben eſpreſſi. Vi ſi vede dipinto a neri colori un milordo prepotente ed un quakero ipocrita, i quali cercano di comprare, ſedurre e poi rapire una virtuoſa fanciulla figlia di un cieco povero in apparenza. La *Bottega di Merceria* (*bijouterie*) è tutta ſatirica. Un merciajo vende ſatireggiando e moralizzando con grazia. Per eſempio egli alle dame e agli zerbini che vengono in bottega, preſenta uno ſpecchio, in cui (egli dice) la civettuola può vedere la ſua vanità, la bacchettona la ſua ipocriſia, non poche femmine più bellezza che modeſtia, più ſmancerie che grazie, più ſpirito che buon ſenſo. Preſentando una ſcattoletta dice che è una rarità, perchè è la più picciola che vi ſia in Inghilterra. Un cortiggiano in eſſa può chiudere tutta la ſua ſincerità, un curiale tutta la ſua probità, un verſeggiatore tutto il ſuo danaro.

E queſte ſono le tragedie, le commedie e le

e le farse di questo secolo, nelle quali si sono distinti al pari de' migliori attori diverse attrici. Siccome l' Inghilterra può vantarsi di avere avuto in Garrick il suo *Baron*, così in Madamigella Cibber ebbe la sua *le Couvreur*. Appena contava la Cibber diciotto anni della sua età, quando rappresentando la parte di Zaira nella traduzione di Hille fe vedere alla nazione certa sensibilità spogliata da ogni caricatura istrionica ed una declamazione naturale fino a' suoi dì sconosciuta in quel clima (1).

V.

Opera Inglese ed Italiana.

NOn mancò all' entrar del corrente secolo quella specie d' opera Inglese che si chiamava *mascherata*, anche dopo della *Circe* di Car-

(1) Prima di lei molte abili attrici ma non così naturali ebbe la Gran-Brettagna. Dopo la Nelly, cioè Elena Guyn attrice comica sì cara al re Carlo II, fiorì la celebre Ofields ammirata in vita e sepolta poi accanto a' gran poeti del suo paese in Westminster. Quins, Davesport, Marshall, Bowtell, Betteron, Lees furono parimente attrici rinomate.

Carlo d' Avenant. La *Rosamunda* dell' Addisson fu una mascherata forse troppo da' nazionali applaudita. Il *Giudizio di Paride*, e la *Semele* di Congreve portarono parimente il titolo di mascherate. Milord Granville che scrisse sull' opera musicale, una ne compose egli stesso, prendendo quasi per modello fra quelle di Quinault l' *Amadigi di Gaula*, e l' intitolò gl' *Incantatori Bretoni*.

Gl' Inglesi hanno avuta ancora un' opera buffa nazionale. *Il Diavolo a quattro* è una burletta musicale di caratteri comici ben combinati. Ma la più celebre in questo genere è quella del sig. Gay rappresentata nel 1728. Il titolo è *Beggars' Opera*, cioè l' *Opera del Mendico*, e non già de' *Pezzenti*, come la chiamarono alcuni eruditi Francesi ed il sig. Andres, non trattandosi in essa di *pezzenti*, ma di ladroni facinorosi; e l' autore non la chiamò del *Mendico* se non perchè nell' introduzione finse che un poeta mendico l' avesse composta e presentata a' commedianti. E' un componimento di tre atti in prosa con sessantanove ariette da cantarsi. Incredibile è l' effetto che produsse in tutte l' isole Brittanniche. In Londra alla prima si recitò sessantatre volte e si ripigliò nell' inverno; in Bath, in Bristol, nel paese di Galles, in Iscozia, in Dublin, si rappresentò con insolito esempio or cinquanta, ora quaranta, or trenta volte di seguito.

L' attrice che rappresentò la parte di Polly, che si chiamava Miss Fenton, divenne la delizia di Londra; se ne scrisse la vita, se ne lodarono i bei motti, se ne fecero i ritratti, ed in fine sposò pubblicamente il duca di Bulton uno de' primi signori Inglesi. Il dottor Swift intimo amico di Gay nel suo *Gazzettiere* non meno che il Pope nella *Dunciade* e che il Warburton nelle note che fece a questo poema satirico, l'esaltarono come un capo d' opera. E' una viva imitazione e un ritratto naturale de' più scellerati della società, essendone gl' interlocutori spioni, traditori, ladroni di campagna e di città, bagasce le più impudenti, che abbracciando un loro amante lo disarmano e lo consegnano alla giustizia. Il tutto è sparso copiosamente di oscenità e di una satira ardita sopra tutti i ceti, non risparmiandosi i nobili, le dame, gli avvocati, le persone di corte, e fin anco i ministri di stato, i quali vi son paragonati a i delatori de' ladri ed alle persone più basse ed esecrabili. " A mirar la nostra professione (dice l' infame *Peachum* ritratto di *Jonathan Wild* impiccato in Londra nel 1724) per certo aspetto, si può chiamare disonesta; perchè noi rassomigliamo a' ministri di stato nel dar coraggio a' malvagi affinchè tradiscano i loro amici ". Il *Mendico* che nell' ultima scena torna sul teatro col commediante, gli dice: " nel corso dell' ope-

opera avrete notata la grande raſſomiglianza che hanno i grandi co' plebei; è difficile decidere, ſe ne' vizj di moda la gente culta imiti i ladroni di vie pubbliche, ovvero ſe queſti ladroni imitino la gente culta ".

Gay compoſe poi una continuazione dell' *Opera del Mendico* che intitolò *Polly*. Il lord Ciambellano non ne permiſe la rappreſentazione; ma una immenſa ſocrizzione per farſi imprimere lo compensò ampiamente. Andres afferma che *Polly è meglio condotta e più intereſſante*. Noi che non abbiamo ancor letta queſt' altra opera, non poſſiamo altro dire, ſe non che M. Patu traduttore delle opere di Gay e di altri ci fa ſapere che Polly è *fort inferieure à ſon premier ouvrage*.

Gay nel ſuo *Beggars' Opera* motteggiò l'opera italiana introdotta in Londra fin dal ſecolo precedente, come *dal capo al fondo tutta fuori della natura*. La muſica italiana (diceva lodandolo Swift) è pochiſſimo fatta pel noſtro clima ſettentrionale e pel genio della nazione. I motti di Gay, di Swift, di Dennis, fecero bandir dall'Inghilterra la muſica italiana, pretendendoſi che ne aveſſe corrotto il guſto, e cagionato nocumento agli ſpettacoli nazionali. Vi fu poſcia richiamata; ma ſembra che di tutti gli ſpettacoli ſcenici l'opera italiana ſia colà la meno frequentata. Si ſpende nelle voci prodigamente, e ben poco nelle de-

corazioni e ne' balli. I drammi, la musica, i cantanti, tutto vi si fa venire dall'Italia. Si concorre a questo spettacolo senza trasporto. Non disgusta la nostra musica, ma le donne specialmente (dicesi nel libro francese intitolato *Londres*) non possono assistere senza riso a uno spettacolo, in cui un Ati o un Eutropio de' nostri giorni rappresenta seriamente Artaserse, Adriano, Enea; e quanto più questi cantanti malconci si sforzano di esprimere i loro affetti, tanto più crescono le risa femminili. In quante guise la natura manifesta avversione e disprezzo per una mostruosità che l'oltraggia!

Per accennar qualche cosa della musica stromentale di quel paese, diciamo che fino al regno di Riccardo *Cuor di leone* era pressocchè selvaggia. Questo principe la coltivò con certa felicità sotto Blondel suo maestro. La regina Elisabetta che amava la melodia e che volle spirare ancora ascoltando un concerto di musica, contribuì agli avanzamenti di sì bell'arte, prendendone in parte il gusto dall'Italia dove fioriva. In questo nostro secolo il famoso Tedesco Hendel ha cagionato in Inghilterra la rivoluzione che avea già prodotto in Francia il Fiorentino Lulli. Oggi gl'Inglesi vantano una musica nazionale discendente dalla tedesca, la quale è figlia dell'italiana. I concerti del *Fax-Hall* e del *Renelag*, quel-

li

li che si danno nella chiesa di San Paolo, e i particolari di tutta Londra, sono per lo più composizioni Inglesi.

VI

Teatri materiali.

I Teatri di Londra non son certamente i meno pregevoli dell'Europa. Quello dell'Opera, Drury-Lane e Coven-Garden, hanno una immagine della scalinata antica nella platea e de' moderni palchi nelle logge. L'edificio dell'opera è un parallelogrammo largo circa cinquanta piedi Parigini e lungo trentasette fino all'orchestra. Sono in in esso inscritti undici scalini per la platea, sull'ultimo de' quali si alza una loggia di pilastri isolati con varie scalinate, e su questa una seconda colle sue scalinate. Sopra i lati della platea attaccati all'orchestra si elevano quattro ordini di logge, delle quali ciascuna contiene tre palchetti. Presso a questi sono per ogni lato tre colonne isolate di ordine Corintio con tre logge negl' intercolunnj, de' quali ognuno ha tre palchetti l'uno sopra l'altro destinati per la famiglia reale. Le ultime di tali colonne formano il proscenio. Dello stesso ordine Corintio sono le due colonne isolate che si veggono nel fondo delle scene. Questo teatro non manca di scale, corridoi e commo-

di ingressi; ma (dicesi nel trattato del *Teatro*) tralle varie logge de' palchetti e e dell' anfiteatro *manca quel necessario ricorso delle linee e quella concatenazione di parti, donde risulta l' unità e l' armonia di tutto l' edificio*.

Di gusto e capacità somigliante sono gli altri due teatri. Più armonia si scorge in quello di Coven-Garden, in cui le scalinate si uniscono colle logge, anche colle reali che sono a i due lati dell' orchestra e del proscenio, ed hanno solo due colonne per lato. Non sono perfette porzioni di circoli, ma di poligoni tanto la parte anfiteatrale quanto gli scaglioni della platea. Tutti i teatri di Londra hanno accessorj commodi e nobili; benchè per questa parte trovansi in Europa più teatri che gli uguagliano ed alcuni che gli superano.

Ma niun teatro del mondo ha pareggiati ch' io sappia non che superati i teatri di Londra in una decorazione altrove non più veduta, che dovrebbe accendere di bella invidia ogni nazione. Una società di marina destinata a fornire a' poveri giovanetti i mezzi di fargli venire a Londra da ogni parte per apprendere il mestiere di marinajo per uso de' vascelli di guerra, vi fu stabilita verso la metà del secolo. Contribuirono volontariamente i membri di essa a sostenerla, e il sovrano la soccorse con mille lire sterline, e il principe di Galles con

quat-

quattrocento. Concorsero ad aumentarne il fondo anche gli spettacoli scenici. Gl' impresarj prestarono gratuitamente la sala, e gli attori lasciarono in di lei beneficio le loro porzioni. In una delle rappresentazioni di Drury-Lane si raccolsero intorno a 271 lire sterline per la società. Per mostrar poi al pubblico il nobil frutto delle di lei cure e del patriotismo che univa gl' Inglesi a mantenere un' opera così utile, si schierarono sul teatro 75 giovanetti, de' quali niuno oltrepassava gli anni 18, e 40 uomini provetti vestiti tutti dalla società. Che vaga pompa! che decorazione invidiabile! Oh chi potesse congiugnerla con gli ornati, le dorature, i cristalli e le superbe illuminazioni in tutti i popoli che hanno *mare* e *vagabondi*, e che dovrebbero approfittarsi dell' uno e degli altri per avere un' armata e un commercio!

CAPO II

Teatro Alemanno.

LA turgidezza, i frizzi e le metafore stravaganti di Lohenstein, non meno che le bassezze di Cristiano Weisse, andavano sin dal principio del secolo cadendo nel meritato disprezzo. La giustezza e la verità

de' penſieri e la correzione dell' eſpreſſioni già campeggiava nelle opere di Wolf, di Canitz, di Breitinger, Neukirck, Haller, Hagedorn, Mosheim, Bodmer, Gottſched. Il ſolo teatro trovavaſi tuttavia ſino alla fine del 1730 in preda all'arleçchino, a Giovanni Salciccia, ai *GranDrammi politici ed eroici*. E a chi debbonſi i primi tentativi per la riforma del teatro Alemanno? Una donna, un' attrice, la famoſa Neuber ebbe il coraggio di penſarla e d'imprenderne l' eſecuzione, e coll'animare Gottſched a travagliarvi, e coll' innoltrarſi ella ſteſſa nell' ardua impreſa, ad onta delle perſecuzioni, correndo per la Saſſonia e facendo la guerra al mal guſto. Kock abile attore ne ſecondò coraggioſamente gli sforzi traducendo alcuni componimenti franceſi.

Il di lei entuſiaſmo paſsò al nominato profeſſore di Lipſia Gottſched pieno della lettura de' drammi franceſi e perſuaſo della giuſtezza de' loro principj. Traduſſe dal franceſe, compoſe e fe comporre ad altri diverſi componimenti da ſoſtituirſi alle antiche buffonerie, i quali dalla compagnia della Neuber ſi rappreſentarono in Lipſia ed in Brunſwick. A norma ancora del *Catone* di Addiſſon compoſe il ſuo *Catone moribondo*. Zelante oſſervatore delle regole ne fece una tragedia regolare; freddo, depreſſo e poco nobile verſeggiatore la veſtì umilmente. I di lui colleghi conpoſero *Dario*, *Beniſa*, il

Belle

Bello ſpirito, l' *Ippocondrico* ed altre tragedie e commedie modellate freddamente alla franceſe. Gottſched unì a' ſuoi tutti queſti componimenti, e gli pubblicò in ſei volumi. Madama Gottſched conferì ancora a' di lui diſegni col *Penteo* tragedia e colle commedie il *Teſtamento* ed il *Matrimonio diſuguale* ſcritte con purezza, ma peſanti, ſprovvedute di calore e ſpeſſo nojoſe per la lunghezza.

La nazione poſta in movimento applaudì al diſegno di una riforma, ma ſe ne diſapprovava il mezzo ſcelto, cioè l'eſempio de' Franceſi. " Il noſtro guſto e i noſtri coſtumi (oſſervavaſi nelle *Lettere ſulla moderna letteratura* pubblicate dal 1759 fino al 1763) raſſomigliano più agl' Ingleſi che a' Franceſi: nelle noſtre tragedie amiamo di vedere e penſare più che non ſi penſa e non ſi vede nella timida tragedia franceſe: il grande, il terribile, il malinconico fanno ſopra di noi più impreſſione del tenero e dell'appaſſionato, e in generale noi preferiamo le coſe difficili e complicate a quelle che ſi veggono con una occhiata ". Simili rifleſſioni contrappoſte a quelle de' ſeguaci di Gottſched fecero naſcere in Germania due partiti, quello degl' imitatori di Cornelio e Racine ſcrupoloſi oſſervatori delle regole, e quello de' ſeguaci di Shakeſpear ed Otwai anche nelle moſtruoſità. Applaudiva il pubblico or l' uno or l' altro partito, e la ſua

ap-

approvazione data a due gusti contrarj provava contro ambedue che l' un cammino e l' altro corso con genio poteva menare al medesimo scopo. Venne poi chi ne propose un terzo.

Quest' emulazione ha purgato in gran parte il teatro tedesco delle passate stravaganze. L' Alemagna già conta varj drammatici degni di lode. Tale in prima è Giovanni Elia Schlegel benchè morto nel più bello della carriera. Suoi lavori scenici furono cinque tragedie in versi, *Arminio*, *Didone*, *Canuto re di Danimarca*, le *Troadi* di Seneca e l' *Elettra* di Euripide, e tre commedie in prosa, il *Trionfo delle donne sagge*, la *Bellezza muta* ed il *Misterioso*. Spicca tralle prime il *Canuto*, benchè dicasi che contenga molte belle scene senza formare una bella tragedia; tralle seconde si applaude il *Misterioso* per la decenza e per la moralità, benchè vi si desideri la piacevolezza comica. La morte gl' impedì di riuscir quanto poteva. Il re di Danimarca Federigo V l' aveva tirato ne' suoi dominj, ove Schlegel godeva di una comoda fortuna essendo cattedratico a Soroë.

Giovanni Behermann negoziante di Amburgo morto da non molti anni compose due tragedie ben verseggiate, il *Timoleonte*, e gli *Orazj* nella quale imitò Cornelio. Esse hanno un merito competente, e solo i critici vi desiderano più calore e minore

sfog-

sfoggio di massime filosofiche.

Cristiano Gellert nato nell' Alta Sassonia nel 1713 e morto nel 1769 mostrò buon gusto in più opere e diede al teatro alcune commedie pregevoli. Spiccano tra esse la *Falsa Divota*, la *Donna Ammalata*, il *Biglietto del Lotto*, nelle quali si dipingono al naturale i costumi correnti. Nel *Biglietto del Lotto* è ben colorito il sordido ed avaro Damone, e la vana, invidiosa e ciarliera mad. Orgone. Ma l' azione dovrebbe essere più vivace, il disegno più unito, lo sceneggiamento più connesso, l' entrare e l' uscire de' personaggi più ragionevole e soprattutto il costume più decente. A questi dì in Italia, in Francia e nelle Spagne fremerebbe lo spettatore a una scena simile alla terza dell' atto III. " Un picciolo ristoro, madama, dice Simone a mad. Orgone, e la bacia. Tristarello, ella risponde, chi vi permette questa libertà? Non temete di ammalarvi abbracciando una inferma "? Ella poi si sente suffocare, ha difficoltà di respirare . . . il seno se le discopre senza accorgersene . . . Simone torna ad abbracciarla dicendo, " che seno di alabastro! che vista "! Peggiore è la seconda scena dell' atto IV. " Madama, dice Simone, è gran tempo che io non vi ho abbracciata. Ah mio caro, ella risponde, sento venire alcuno, ho paura che ci osservino; sentite io men vado fingendo di es-

sere

sere con voi in collera, seguitemi, ma non sì presto perchè non s' insospettiscano " . Se la modestia vi è offesa, l' arte non vi è risparmiata. Lo scioglimento è seguito, si è ricuperato il biglietto, se n' è destinato il guadagno, e mentre lo spettatore attende di essere congedato, comparisce nell' ultima scena un nuovo personaggio, un signor Antonio, un amante di Carolina, e incominciano esami, discussioni, proteste di amore e disinteresse, è tutto così a bell' agio come si farebbe nel mezzo della favola.

Giovanni Cristiano Krüger nato in Berlino e morto in Amburgo di anni ventotto nel 1750 costretto dalla povertà entrò nella compagnia comica di Schönemann, e lavorò come attore e come poeta. Corse poi per l' Alemagna e conobbe molti letterati. Tradusse le opere di Marivaux e di altri. Le più stimate sue commedie sono i *Candidati*, il *Duca Michele*, e lo *Sposo Cieco* (1). Il sig. Bertola, cui per altro si debbono alcune notizie recenti del teatro tedesco, ha detto che quest' ultima, oltre all' essere stata imitata in Francia, sia passata anche fra noi in un' opera buffa. Ma sulle scene napoletane fin dal 1727 (cioè quan-

(1) V. il tomo V della *Gazzetta letteraria dell' Europa*.

quando Krüger non contava che cinque anni) comparve un dramma intitolato lo *Cecato fauzo* che è uno ſpoſo che ſi finge cieco per geloſia (1).

Giovanni Federigo barone di Cronegh nato in Anſpach poteva forſe divenire un tragico eccellente, sì patetico e dilicato ſi dimoſtra nelle ſue tragedie e nelle *Solitudini*, ovvero un gran comico per la facilità che ebbe nel dipingere i caratteri e per la grazia che riluce in qualche ſua favola; ma ceſsò di vivere acerbamente nel 1756 in età di 26 anni. Egli amava i buoni drammatici della Francia e dimorando in Venezia acquiſtò la conoſcenza de' noſtri gran poeti. Il ſuo *Codro* tragedia regolare e ben colorita prometteva in breve un gran tragico. *Olindo e Sofronia* non inferiore rimaſe non perfezionata. Riuſcì ſimilmente nel genere comico. Il ſuo *Diffidente* non iſcarſeggia nè di verità nè di piacevolezza. Vi ſi dipinge un ſoſpettoſo allevato in campagna e ad un tratto menato a ſtudiar legge ſenza

(1) L'opera buffa accennata dal Bertola s' intitola il *Finto Cieco*, nè ha relazione con lo *Spoſo Cieco* del Krüger o col *Cecato fauzo* napoletano, perchè non è uno ſpoſo geloſo, ma un padre trincato che per tal mezzo dà opportunità alle figliuole di ſcroccare.

ſenza l'accompagnamento di altre cognizioni ſociali che ſogliono ripulirne la zotichezza ſcolareſca e correggerne lo ſpirito di ſottigliezza e di cautela facile a degenerare in diffidenza (1).

Intorno al medeſimo tempo fiorì il ſig. Brawe moſtrando i medeſimi talenti teatrali, e morì eziandio negli anni ſuoi più verdi. Scriſſe varie tragedie regolari benchè non ſempre naturali nell'eſpreſſioni. Il ſuo *Deiſta* riſcoſſe grandi applauſi nel proprio paeſe e tra gli eſteri.

Tre autori Tedeſchi ſi ſono più diſtinti nel genere paſtorale. Roſt, Geſsner e Gaërtner. Il primo nato nel 1711 in Lipſia ſcriſſe diverſe paſtorali in un atto rappreſentate per tramezzi nelle tragedie e commedie. Riſcoſſero molti applauſi, ma vi ſi deſidera eſattezza e decenza. Il delicato Salomone Geſsner nato a Zurigo nel 1730 e morto non ha guari, il quale in tante guiſe ritraſſe la bella e ſemplice natura, volle pur mettere ſulla ſcena le bellezze paſtorali ch'egli ſeppe leggiadramente colorire. Degna di molta lode è la ſua paſtorale *Evandro ed Alcimna* tradotta ed imitata in Francia.

(1) Nel *Giornale ſtraniero* al meſe di aprile del 1762 ſi trova il *Diffidente* tradotto dal dotto ab. Arnaud.

cia. Criſtoforo Gaërtner profeſſore di eloquenza nato in Freiberg compoſe parimente una paſtorale applaudita la *Fedeltà al cimento* (1). Noi ne commendiamo la bella ſcena di Filli e Mirtillo, in cui la ninfa gli propone di amare un' altra ch' ella dipinge aſſai vezzoſa, ed egli riſponde naturalmente con quel motto pieno di fuoco replicato a tempo, *ma non è Dori*. Bello è pur l' altro di Dori ſteſſa nella ſcena decima. Egli dice, *Mirtillo infelice, chi ti conſolerà? Io*, riſponde facendoſi vedere la ſua Dori.

Criſtiano Felice Weiſs nato nel 1726 nelle ſue poeſie di più di un genere ha moſtrato or la delicatezza di Guido e dell' Albano, or il terribile di Michelangelo, or la piacevolezza di Teniers. Tali idee ci riſvegliano le ſue *Poeſie Liriche*, le *Canzoni di un' Amazzone*, e le ſue favole tragiche e comiche. Egli vedeva ugualmente gli errori tanto di chi contento della regolarità de' Franceſi non ſentiva il gelo e la languidezza di una ſervile imitazione, quanto di chi traſportato dall' entuſiaſmo di Shakeſpear ſenza poſſederne l' ingegno, ne contraffaceva piuttoſto le moſtruoſità che le bellezze, il pa-

(1) Se ne vegga la traduzione inſerita nel tomo I del *Teatro Tedeſco* di Huber e Lieubault.

patetico, il sublime. Volle dunque tentar di accoppiare al giudizio di Cornelio il colorito e la forza dell' Inglese. Con questo intento compose più tragedie, tralle quali son da distinguersi *Edoardo III*, *Riccardo III*, ed *Atreo e Tieste*. Ma la prima singolarmente ha meritati gli applausi degli stranieri intelligenti per la saviezza del piano, per la felice distribuzione delle scene, per la gradazione dell' interesse, per la forza del nodo, per lo sviluppamento e per l' elevatezza delle idee, per l' unità de' caratteri, per la rapidità dello stile, pel calore del dialogo (1). Quanta energia non ha la virtù in bocca di Edmond! Quanta verità non si scorge nel virtuoso carattere di Edoardo depresso dall' autorità materna! Qual contrasto di doveri, di rimorsi e di fiacchezza in Isabella! Il monologo di lei nella seconda scena dell' atto II n' esprime con vivacità il fatale amore per Mortimero che la predomina e la memoria del re suo sposo che languisce ne' ferri e del figlio ch' ella tiene lontano dal trono. Ma non piacemi che nell' atto III si ripetano le istanze di Mortimero per la perdita del re e di Edmond e di Lancastro, ed i rimorsi della regina sen-

(1) V. il *Giornale straniero* al mese di maggio del 1760.

ſenza gran varietà di concetti. Patetica però è la ſeconda ſcena dell' atto IV in cui Lancaſtro dipinge ad Edoardo il padre che geme nella prigione. Le agitazioni d' Iſabella nella terza ſcena dell' atto V, poichè l'eſecrando delitto è compito, ſono dipinte con forza. E' da oſſervarſi ancora l' effetto che fa in lei l' immagine del corpo di Edoardo grondante di ſangue. Intereſſante è pur il di lei dialogo col figlio. Secondo me Weiſs è quello che ha portata la tragedia reale in Alemagna al più alto punto.

Egli ha pur tentata la riforma dell'opera comica ſpogliandola delle buffonerie irragionevoli con alcuni ſuoi componimenti ſcritti in proſa frammiſchiata con verſi. Nella ſua commedia i *Poeti alla moda*, ben diſegnata e bene ſcritta e ben tradotta dal Riviere in franceſe, Weiſs ſi prefiſſe di correggere col ridicolo due partiti ugualmente ſtravaganti. L' Alemagna era diviſa in due ſchiere oppoſte di verſeggiatori. L' una a forza di ſtentati eſametri tedeſchi, d' iperboli inſane, di penſieri enimmatici, di tenebre e di gonfiezze ſi luſingava di pareggiar Milton e Klopſtock: l' altra con verſi rimati, radendo il ſuolo con freddi, ſnervati e baſſi concetti, pretendeva di aver acquiſtata la dolcezza, la grazia e la ſemplicità di Geſsner. Weiſs ſatireggiò i primi dipingendoli nel carattere del ſignor *Gergone*, e ritraſſe al vivo i ſecondi in quello del ſignor *Ri-*

ma-ricca. Il buon tuono, la piacevolezza, il ſale comico campeggia nella ſua favola.

Conta l' Alemagna tra' ſuoi tragici il celebre miniſtro Federigo Amadeo Klopſtock autore del poema la *Meſſiade* nato nel 1732 in Quedlinburgo. Egli ne ha compoſte quattro, la *Morte di Adamo*, il *Salomone*, il *Davide*, la *Battaglia di Arminio*. La prima in tre atti ha una bellezza originale. L' autore filoſofo retrocedendo ſino a' tempi primitivi ha conſeguito di rilevare i ſentimenti che doveano occupare il primo uomo nell' imminente termine del ſuo vivere. E con un fatto sì comune, com' è la morte naturale di un uomo decrepito, è giunto a deſtare quel terrore tragico, che con impotente ſforzo cercano di eccitare i moderni ſcrittori di favole romanzeſche ed atroci. Uſcì in Magdeburgo nel 1764 il *Salomone* diviſa in cinque atti, in cui ſi rappreſentano gli errori e 'l pentimento di Salomone. Tra' perſonaggi vi s' introducono *Moloch* e *Chamos* falſi numi perſonificati; ma l' autore ſe ne giuſtifica, conſiderandoli come demonj che prendono forma umana. L' intereſſe del *Salomone* ſcritto in verſi alla foggia antica e non rimati, non è sì vivo come quello dell' *Adamo*, perchè (come egli ſteſſo bene oſſerva) le bellezze proprie de' caratteri e de' coſtumi delle nazioni ſono meno univerſali di quelle che ſi traggono dalla natura umana. Egli nonpertanto con

tal

tal arte ne prepara gli eventi e maneggia le passioni che ci commuove ancor col *Salomone*. L'arte stessa si scerne nel *Davide*, in cui leggesi una robusta descrizione della peste. La *Battaglia di Arminio* scritta parte in prosa e parte in versi per cantarsi contiene la sconfitta di Varo ricevuta da' Germani condotti da Arminio.

Ma se Weiss e Klopstock hanno coltivato con competente felicità la tragedia grande o reale in Alemagna, nella cittadinesca si è sommamente segnalato Amadeo Efraim Lessing imitatore degl' Inglesi nato nel 1730 in Kamenz. Le sue favole lugubri a noi note sono: *Minna de Barnhelm*, *Filota*, *Natan*, *Emilia Gallotti*, e *Miss Sara Sampson*. Tutti i voti si sono riuniti a tener quest' ultima per la migliore delle sue tragedie urbane, essendo scritta con precisione, discernimento e somma intelligenza nel colorire i caratteri e le passioni. Eccone uno squarcio che può dar qualche idea del patetico che vi si maneggia e dello stile. " Io cominciava (dice Sara all' amato suo rapitore Mellefont) a gustar le dolcezze del riposo, quando tutto ad un tratto mi è sembrato di trovarmi in una ripida balza. Voi mi precedevate ed io vi seguiva con passi timidi ed incerti e pareva che mi deste coraggio con qualche sguardo che di tempo in tempo rivolgendovi gittavate so-

pra di me. Incontinente ascolto una voce che dolcemente mi comanda di arrestarmi: Era la voce di mio padre . . . Misera me! non posso dimenticarlo! Ah se la mia rimembranza è a lui così amara e crudele, s' egli ancora non può obbliarmi . . . Ma no; egli a me più non pensa . . . almeno lo spero . . . lo spero? ah qual consolazione, qual terribil sollievo per Sara! Nell' istante ch' io mi volgo verso dove veniva la voce, il piè mi manca, vacillo, son presso a precipitare nel fondo dell' abisso, ma mi sento trattenere da uno che pareva mi rassomigliasse. Io co' più vivi ringraziamenti esprimeva la mia gratitudine, quando egli trattosi dal seno un pugnale che teneva nascosto, alza il braccio e l'immerge nel mio petto, dicendomi, io t'ho salvata per perderti ". Questo sogno che adombra la sostanza dell' azione, è un espediente mille volte praticato, non per tanto dispone a quel piacevole dolore che commuove e tocca gli animi sensibili nelle tragedie. Forte, odioso, detestabile è il carattere dell' empia Marwood, e rassomiglia a quello di Milvoud del Barnwelt Inglese; ma perchè lasciarla impunita nel fine? Trovasi in generale ne' drammi lugubri di Lessing invenzione, forza, patetico e giudiziosa economia dell' azione, e ne incresce che tutti essi sieno così lunghi, e che si disvi-

lup-

luppino sì lentamente. Ciò che dispiace ancora a coloro che amano l'urbanità al pari delle lettere, è che egli non meno del francese Belloy attribuisce i più infami tradimenti usciti dal di lui capo, alle famiglie più cospicue Italiane, come la *Gonzaga*, l'*Appiana*, l'*Orsina*, di che ebbe ragione di riprenderlo anche il chiar. Bettinelli. L'ab. Andres il quale non istimandola composizione del Lessing (1) ha ripresa l'*Emilia Gallotti* come piena di bassezze e di assurdità, afferma poi senza esitare che Lessing *sorpassò tutti* i tragici nazionali. Ma se questo valentuomo rifletterà alla malagevolezza di riuscire in un piano grande che interessi le nazioni più che le famiglie private, ed a quella di essere eloquente in versi e nel genere drammatico senza alterarne la natura, egli attenderà che un autore di buone tragedie urbane riesca del pari nelle reali, cioè nella grand'arte de' Sofocli e de' Cornelj, per anteporlo in Alemagna a' Klopstock ed a' Weiss.

Lessing ha composte ancora commedie spiritose e delicate nella dipintura de' costumi. Le più pregiate sono lo *Spirito-forte*

(1) Federigo II il Grande diceva di Lessing: io lo stimerei, se non avesse composto *Emilia Gallotti*.

in cinque atti, e gli *Ebrei*, ed il *Teſoro* in uno ſolo. Nella prima ha ben colorita la malvagità de' diſſoluti ridotta a ſiſtema, vizio di moda degno di eſſere ſchernito e corretto. Combatte nella ſeconda il pregiudizio volgare di ſupporre incapace di virtù morali chi ha la diſgrazia di eſſer privo del *vero lume rivelato*, ed all' oppoſto incapace di vizj chiunque naſce ne' paeſi che ne ſono riſchiarati. La novità del carattere del perſonaggio principale ha dato a queſta favola credito e corſo. Il *Teſoro* a me ſembra più intereſſante, più della precedente propria per la ſcena, meno della prima proliſſa, e in generale più comica. Singolarmente ſi ammira in eſſa il tratto di generoſità di Filto che vuol perdere per qualche tempo piuttoſto la ſtima in apparenza che mancare di fedeltà all' amico. L' idea poi della ſcena di Raps e Anſelmo è quaſi degna del pennello di Moliere.

Giovanni Guglielmo di Gerſtenberg nato nel 1737 a Tundern, imitatore della maniera di Oſſian nelle ſue *Poeſie di uno Scaldo*, ha dato al teatro tedeſco l'*Ugolino* tragedia terribile ſul guſto Ingleſe. Giovanni Brandes ha prodotta l'*Olivia* tragicommedia in proſa in cinque atti, e la *Locanda* commedia rattoppata di ritagli della *Scozzeſe* e del *Beverley*. Due tragedie in proſa ſul guſto Ingleſe ſi coronarono non ha molti anni in Amburgo, cioè i *Gemelli* di Klinker,

c'l

è 'l *Giulio di Taranto* di Leuſewitz, nella quale ſi notano molte baſſezze ed aſſurdità. Il colonnello Ayrenhoff uno de' letterati dell' Auſtria ha compoſte più tragedie e commedie, e tralle prime viene ſommamente celebrata dall' ab. Bertola la *Cleopatra*, la quale però ſi pretende che non abbia ſecondato il diſegno dell' autore di produrre una tragedia tedeſca da paragonarſi con alcuna di Racine, coſa che ſembrava tanto difficile al Wieland autore del Mercurio tedeſco. Ma il *Poſtzug*, cioè il *Tiro a quattro* commedia del medeſimo Ayrenhoff oltremodo felice in cui ſi dipingono al naturale i coſtumi e le ridicolezze della nazione, ſe dire al re di Pruſſia Federigo II che i Tedeſchi ſono più felici nella commedia che nella tragedia. Egli ſteſſo queſto coronato capitano, filoſofo e poeta volle calzare una volta il comico borzacchino colla ſua *E'cole du monde* commedia ſcritta in proſa franceſe in tre atti pubblicata tralle di lui opere poſtume ſotto il nome di M. *Satirico*, e fatta, com' egli diſſe, per recitarſi *incognito*. L' oggetto morale è di moſtrare l' importanza dell' educazione della gioventù; e la ſatira vi lancia i ſuoi ſtrali ſu di coloro che per falſi principj la corrompono. Vi ſi motteggia contro di un falſo analiſta e metafiſico che tiene ſtipendiato un profeſſore che ſcrive per lui; ed attribuiſce gli errori politici dello ſtato all' ignoranza dell'

algebra. Di più vi si dipinge un di lui figliuolo che dall'università degli studj ha riportato ignoranza, libertinaggio e rozzezza, e che domandato dal padre, *come vanno le monadi?* risponde pieno d'imbarazzo, *esse sono come sempre furono molto stimate*. Ma l'azione, benchè condotta con regolarità, manca d'interesse, di vivacità, di forza comica e di delicatezza. Il barone di Gemmingen ha composto il *Padre di famiglia Tedesco*, che si trova nella collezione de' drammi tedeschi tradotti in francese fatta dal Friedel. L'autore si prefisse la più bella azione che possa onorare un buon padre di famiglia per farlo trionfare utilmente sulla scena; cioè l'obbligare, ad onta della propria nobiltà, il figliuolo a mantener la fede ad una fanciulla di condizione inferiore, ch'egli avea renduta feconda. Giovanni Goete nato nel 1749 in Francfort sul Meno, oltre ad alcune favole comiche in prosa sparse di versi per cantarsi, ha composto una tragedia patriotica che chiamò *spettacolo*, intitolata *Göz di Berlichingen*, notabile per la lunghezza equivalendo almeno a quattro tragedie regolari, pel numero degli attori che passano i trenta, e per le assurdità non inferiori a quelle di Shakespear. Non pertanto si accolse in Berlino con trasporto di piacere, e con quegli applausi che nelle società che conservano qualche idea di libertà spirante, tributerà sempre il patriotismo a chi

chi ne insinua e ne fomenta l'amore.

Per ciò che riguarda la musica tedesca, ne sono manifesti i progressi fatti dopo che si sparsero per quelle contrade i capi d'opera della musica italiana. Chi può ignorare la celebrità de' famosi maestri di musica nazionale vocale, il rinomato Hendel, il chiaro Hass detto il *Sassone* alunno insigne de' conservatorj di Napoli, il patetico ed armonico Back, l'impareggiabile Gluck onorato alcuni anni sono di una statua in Parigi (1)? Quanto a' poeti melodrammatici tedeschi, mal grado dell'esempio del gran Poeta Cesareo Italiano, essi hanno coltivata l'opera mitologica rifiutata dall'Italia. Federigo Augusto Werthy del ducato di Wirtemberg nato nel 1748 ha composto due opere musicali mitologiche, *Orfeo*, e *Deucalione*. Cristoforo Martino Wieland nato nel 1733 in Biberach che avea composto anche *Giovanna Grais* tragedia, produsse

(1) In Italia a qual maestro di musica eccellente si è fatto altrettanto? Se n'eresse alcuna a Leo, a Pergolese, a Piccinni, a Jommelli? Gran forza del genio e del clima italiano! Le arti fioriscono sotto questo cielo senza premj ed incoraggimenti brillanti, senza le statue di Parigi, senza le pensioni di Pietroburgo, senza gli onori di Londra, senza . . . anzi . . .

se la *Rosamunda*, la *Scelta di Ercole*, l'*Aurora*, l'*Alceste* drammi musicali alla francese. Il Brandes, e l'Engel ne hanno composto ancora, e l'*Arianna* è un monodramma tedesco in cui lavorarono entrambi ad esempio del *Pigmalione*; ed è anche monodramma la *Medea* del Gotter. Essi però ridevolmente hanno chiamati *monodrammi* questi componimenti scritti in prosa, benchè non favelli in essi un solo personaggio; e piacesse al cielo e fosse questa la sola cagione che tiene fino a questo dì tanto lontani questi ed altri freddi *monodrammisti* dal *Pigmalione* che cercano di copiare senza ingegno! Ma l'augusta Maria Anna Walburga di Baviera elettrice di Sassonia discordando da' nazionali coltivò il melodramma istorico di Zeno e di Metastasio, ed ella stessa l'animò colla musica, valendosi anche dell'idioma italiano più del tedesco pieghevole alla melodia tanto nella *Talestri* opera eroica, quanto nel *Trionfo della fedeltà* pastorale. Può anche contarsi per una specie di pregio dell'Alemagna l'aver contribuito al risorgimento dell'arte pantomimica con intere favole. Hilverding nativo di Vienna pose in iscena varj balli di azioni compiute, ed ebbe in ciò un abile seguace nel toscano Angiolini.

Un paese sì vasto, sì popolato, sì diviso in varj principati, sì dedito in questo secolo a coltivare la poesia teatrale, dee fuor di

di dubbio aver teatri materiali per numero e per magnificenza conveniente al luſtro di ciaſcuna città. Eſſi tutti ſono coſtruiti alla foggia moderna a più ordini di palchetti e con una platea di forma per lo più ovale. Il teatro della corte di Vienna che fin dal paſſato ſecolo fu addetto all'opera italiana, dal 1752 cominciò ad ammettere anche la commedia franceſe. E' un edifizio nobile e capace per le decorazioni e per gli balli. Il ridotto del giuoco fatto nel recinto di queſt' edifizio comunica col teatro. Le rappreſentazioni tedeſche ſi fanno in Vienna in un altro teatro ancor più grande di quello di corte. I teatri dell'opera e della commedia nazionale di Praga ſuperano in grandezza quelli di Vienna, e tutti poi cedono al teatro di Dresda. Meritano di mentovarſi anco i teatri di Monaco e di Amburgo. La ſala oſſia il teatro dell'opera di Berlino fu fatto coſtruire dal gran Federigo II, e ſi reputa il più bello di tutto il ſettentrione, ed è il ſolo che può gareggiare in qualche modo con quelli di Torino e di Napoli. Il re quaſi appena aſceſo al trono tra i travagli e le ſpeſe della guerra volle dedicare queſto monumento al guſto della muſica e delle arti, e vi chiamò con molta ſpeſa gli attori muſici dall' Italia e la compagnia de' balli da Parigi. La prima opera che vi ſi rappreſentò nel 1 di dicembre del 1742, fu *Cleopatra* col-

la

la musica di Graun. Una delle opere assai riuscite in Berlino fu l' *Ifigenia* di cui fa menzione l'Algarotti. In Potsdam eravi un altro teatro dove Federigo ascoltava l' opera buffa italiana.

CAPO III

Teatro Olandese: Danese: Suedese: Polacco.

BEnchè gli Olandesi nelle antichissime loro *assemblee di versseggiatori* anche estemporanei, tra' quali vuolsi che siasi distinto nel passato secolo il poeta Poot, hanno recitate ancora favole sceniche, nondimeno lenti colà saranno sempre i progressi di un' arte che non si pregia, e che sdegnano di coltivare i buoni talenti. Dopo del loro Vondel, e del Van-del-Does appena si lodano come le migliori favole del paese due tragedie di Rotgans, ed un' altra della sig. Van-Winter nata Van-Merken autrice vivente del bene applaudito poema in sedici canti intitolato il *Germanico*.

Tardi ma più felicemente la Danimarca ha cominciato a coltivar la drammatica per le cure del re Federico V benemerito della letteratura e del teatro. Non solo egli invitò ne' suoi dominj Schlegel e Klopstock ed altri chiari letterati, ma fondò un' accademia per fomentar la poesia scenica te-

des-

desca, facendovi esaminare i drammi presentati e coronando i buoni approvati. Il teatro di Copenaghen, sussistendo tale accademia, diverrà di giorno in giorno più degno della pubblica considerazione. A' nostri dì si è segnalato tra' Danesi il barone Holberg con varie commedie che non mancano di merito. Giovanni Ewald morto da non molto ha composto la *Morte di Balder* ed altre favole che gli fecero onore fra' suoi. Ma singolarmente dee la Danimarca pregiarsi della sig. Passow nata in Copenaghen e morta nel 1757, la quale era stata celebre attrice del teatro nazionale e poi nel 1753 divenne moglie di un tenente del re che nel 1731 era stato capitano della compagnia dell' Indie. Oltre della traduzione ch' ella fece del *Filosofo Inglese* e del *Don Quixote*, e di varie sue poesie, ella compose pel teatro in più di un genere. I *Difetti dell' amore* pastorale in versi di un atto riscosse applausi da' suoi e dagli stranieri per un piano ben condotto e ben colorito (1). Il suo *Amor non previsto*, o *Cupido filosofo*, altra favola in versi pur di un atto fu parimente bene accolta. La *Marianna*, ovvero la *Scelta libera* in prosa e in cinque atti

(1) V. il *Giornale straniero* dell'ab. Arnaud del 1761.

atti si rappresentò dopo la di lei morte con particolari applausi. Quest' ingegnosa poetessa, che può dirsi l' Isabella Andreini de' Danesi, contribuì anche all' intrapresa e all' esecuzione della prima opera musicale Danese rappresentata a spese di alcuni particolari nel 1757 in Copenaghen colla mira di dimostrare che la lingua patria ben si adatta alla musica.

Incoraggita da' proprj sovrani la Suezia con più ardore si è nella nostra età dedicata alla poesia scenica, ed ha eretto in Stokolm da non molti anni un teatro non inferiore agli altri dell' Alemagna. La regina Cristina si valse della penna del Messenio per far comporre favole suedesi comiche e tragiche per rappresentarsi da' cavalieri e dalle dame di corte; ma furono primi tentativi superati in certo modo da Olao Dahlin nato nel 1708, che altre indi ne scrisse meno imperfette. La nazione allora gli diede il nome di *padre della poesia suedese* per la tragedia di *Brunhilde* soggetto ricavato dall' antica storia del settentrione (1). Il presente re per animar la nazione congedò la compagnia francese, e compose

(1) Se ne vegga la *Gazzetta letteraria dell' Europa* nell' aprile del 1764.

poſe egli ſteſſo la *Generoſità di Guſtavo Adolfo* recitata dalle dame e da' cavalieri di corte ſul teatro di Utrichsdahl (1). Adlerbeth ſuo ſegretario ha ſecondato con buon ſucceſſo le reali vedute ſcrivendo un' *Ifigenia in Aulide* tragedia con cori ricavata dagli antichi, e *Cora ed Alonſo* componimento poſto in muſica dal Nauman, ed altre favole muſicali imitate dalle franceſi, cioè *Procri e Cefalo*, *Anfione*, *Nettuno ed Anfitrite*. Il conte Gillemborg ha compoſto il *Petimetre* commedia, *Birger Jarl* dramma eroico, e una tragedia intitolata *Sune Jarl*. Alcune traduzioni di opere muſicali franceſi ed italiane hanno fatte il Lalin, il Rotmar, il Wellander. Il Flintberg autore di un componimento intitolato il *Sole riſplende per tutto* traduſſe l'*Orfano della China* del Voltaire; Manderſtroom, oltre a un' opera franceſe intitolata *Silvia*, ha tradotto in Iſvedeſe l' *Ifigenia* del Racine e i *Due Avari* del Falbaire; Riſtel la *Merope* del Voltaire; Folberg la *Zaira*; Murberg l' *Atalia*; e finalmente la poeteſſa Holmſtedt ha tradotto il *Mercante di Smirne*, e la ſig. Malmſtedt *Zemira* e *Azor*, ed il *Lucilio* del Marmontel.

In

(1) *Giornale enciclopedico* luglio 1783.

In Polonia, oltre alle rappresentazioni musicali italiane eroiche e buffe, si è cominciato da alcuno a migliorare i drammi nazionali. Nel Giornale Enciclopedico di Buglione si reca un estratto dell' *Avaro magnifico* commedia di un magnate, lodandosene la verità de' caratteri, il dialogo e lo stile. La *Spesa per vanità nel bisogno*, ed il *Giovane castigato* sono due commedie Polacche lodate ne' giornali. In Varsovia il principe Martino Ludomirski ha fondato un conservatorio per formare una scuola di attori Polacchi.

CAPO IV

Spettacoli scenici della Russia.

IL vasto impero Russiano che comprende oggi un paese disteso da occidente in oriente quasi per 2000 leghe, e intorno a 700 da mezzo dì a settentrione; che giugne da levante per diversi punti alle frontiere della China e alla Gran Tartaria, e confina da ponente colla Svezia, col Baltico e colla Polonia, da settentrione col mar Glaciale, e dal mezzogiorno s' inoltra verso il mar Nero minacciando l' Ottomano da Okzacow: quest' impero quasi fino al terminar del passato secolo non molto differiva pe' costumi selvaggi da' Samoje-

jedi, Morduati e Siberiani che ad esso appartengono. Ignoti quasi interamente al resto dell' Europa i Moscoviti privi di libertà ed immersi in una profonda ignoranza sostenuta particolarmente da un' antica legge che proibiva ad ognuno l' uscir dal proprio paese sotto pena di morte senza la permissione del patriarca, non aveano idea se non di quello ch' era sotto gli occhi loro, e ignoravano tutte le arti, a riserba di quelle che la sola natura e il bisogno suggerisce.

In tale stato potevano essi conoscere altri spettacoli scenici che quelle prime rozze e informi rappresentazioni chiamate *sacre* in cui si accoppiava la farsa e la religione? In effetto non ne hanno avute altre fino a questo secolo, e si rappresentavano ne' monisteri in occasione di qualche festa, concorrendovi tal volta il sovrano co i grandi della corte. Pietro il grande che dal suo famoso viaggio tornò ne' suoi vastissimi dominj, come dicesi che Osiri entrasse nelle Indie, accompagnato da tutto il corteggio delle muse, chiamar si può il vero fondatore e legislatore della nazione Russa, avendo cambiata la natura stessa de' suoi stati e i costumi de' popoli, e introdotto fra loro lo spirito d' industria, ed arti, scienze, collegj, accademie, librerie, stamperie. Ma benchè amasse la poesia e la musica, i suoi piaceri consistettero ne' balli in maschera e

in altre gran feſte date alla nazione.

Gli ſpettacoli teatrali non cominciarono a deſiderarſi e a comparire in Pietroburgo ſe non che ſotto il regno dell' imperatrice Anna, eſſendoviſi allora chiamata la prima compagnia comica italiana e un' opera buffa.

Nel ſeguente regno dell' imperatrice Eliſabetta s' introduſſe nella corte una compagnia franceſe e un' opera ſeria italiana. I Ruſſi ad eſempio dell' Alemagna cominciarono a far contribuire al proprio diletto le nazioni più ingegnoſe, l' Italiana e la Franceſe, le quali da gran tempo ſi diſputano la preferenza nell' arte di piacere. L' opera buffa e la ſeria italiana, e la commedia franceſe ſi rappreſentavano alternativamente tre giorni della ſettimana.

Dee ſotto la medeſima ſovrana fiſſarſi ancora il vero naſcimento del teatro nazionale. Laſciando le incondite favole di Trediakouski, e le deboli di Lomonoſow, poſſiamo conſiderare Sumarocow di una famiglia diſtinta come il primo tragico Moſcovita. Egli ha compoſte dieci o dodici tragedie tratte dalle ſtorie nazionali recitate in Pietroburgo ed in Moſca con molto applauſo; ed i compatriotti ne eſaltano la verſificazione e la regolarità. Leveſque ne comenda l' eleganza, ma aggiugne che volendo eſſer ſavio come Racine divenne freddo, e privo di moto e di calore. Altri nazionali ſul di lui eſempio hanno parimente

te contribuito a fornire di tragedie Ruſſe le native contrade. L'uffiziale Macikow ha compoſto la tragedia del *Falſo Demetrio*.

Intorno a queſto tempo ſi traduſſero le migliori commedie franceſi, daneſi e tedeſche; ma la nazione non approva che tre o quattro commedie originali ſcritte in quel genere di comico groſſolano che ſi avvicina alla farſa.

Nel preſente glorioſo regno di Caterina II la nazione ha preſo un volo ſublime. Le arti, le ſcienze, un commercio fiorente, una forza marittima, una ſuperiorità d'armi ſul poſſeſſore di Coſtantinopoli, la Crimea aggiunta alle Ruſſie, il poſſeſſo ricuperato di Oczakow, un codice degno della miglior filoſofia e della ſovranità più riſchiarata, rendono la Ruſſia oggetto dell'ammirazione dell'Europa. Quanto agli ſpettacoli ſcenici continuano a fiorire e a rappreſentarſi con magnificenza. La Czarina ha fatto di più; ha ſomminiſtrati i commodi opportuni a varj attori nazionali per viaggiare in Francia e in Inghilterra ad oggetto di perfezionarſi nell'arte di rappreſentare. Pur non ſembrami queſto ſolo il mezzo opportuno a conſeguir l'intento. Incoraggite i poeti, cercate ogni via perchè ſi ſollevino dalla turba de' verſificatori, ed eſſi che ſono l'anima delle ſcene, inſpireranno il proprio entuſiaſmo agli attori, e queſto ſpirito farà che eſſi rappreſentino con tanta energia-

naturalezza e ſenſibilità, con quanta durezza, ſtento e freddezza rappreſenteranno copiando unicamente gli attori ſtranieri. I Baron e le Couvreur non ſi videro comparir nella Francia prima de' Racini e de' Molieri. Non pertanto gli odierni attori Ruſſi vengono encomiati da' nazionali.

Sin dal 1741 quando nella Ruſſia cominciò l'opera italiana, vi ſi ammirò un' orcheſtra magnifica, vi cantarono le più rinomate cantatrici, e vi furono invitati i più celebri maeſtri di muſica dell' Italia e ſpecialmente di Napoli. Il Veneziano Buranelli fu il primo maeſtro e direttore di quello ſpettacolo. Gli ſuccedette il noſtro celebre Traetta, e l'uno e l'altro ebbe 3500 rubli di paga. Vi fu in ſeguito chiamato il chiaro maeſtro Napoletano Giovanni Paiſello oggi al ſervizio del proprio auguſto Sovrano, ed ebbe 4000 rubli di ſoldo. Il Napoletano Cimaroſa trovaſi attualmente al ſervizio di quella corte imperiale. I cori dell'opera ſono compoſti di venti perſone in circa, che per lo più vengono dall' Ukrania o Picciola Ruſſia dove ſi ſtudia molto la muſica vocale. Le opere ſerie ſi rappreſentano in corte circa venti volte l'anno, componendoſene una in ogni anno, ma vi ſi cambiano dieci o dodici volte i balli; là dove nell'opera comica franceſe che pur vi ſi rappreſenta, biſogna mutare ſpeſſiſſimo i drammi perchè ſi ſoffra. L'ab. Goltellini co-

toscano fornì qualche melodramma al teatro Russo, e vi fu applaudita la sua *Antigona*. I balli sono magnifici. Il tedesco Hilverding vi dimorò sette anni con 3000 rubli di paga; il toscano Angiolini gli succedette, e n' ebbe 4000. In questi ultimi anni il primo ballerino molto applaudito è stato nazionale e chiamavasi Bublikow.

Quanto al teatro materiale del real palazzo di Pietroburgo si costrusse sotto l' imperatrice Elisabetta col disegno e colla direzione del conte Rastrelli Veneziano. Eccone la descrizione che se ne fa nel trattato *del Teatro*. Il palco scenario è lungo circa 72 piedi parigini, ed il resto del teatro ch' è una specie di ellissi, ha la lunghezza di 103 piedi. Vi sono cinque ordini di logge ciascuna divisa in diciotto palchetti. Il primo ordine è una balaustrata, il secondo ha i palchetti con bocche centrali, il terzo a specchio di toletta, il quarto in piatta banda, il quinto è tutto aperto senza separazione. La loggia imperiale ch'è nella fronte, fu dal Franzese la Motte ornata di quattro colonne che la sostengono, e di un baldacchino che s'innalza per tutto il terzo ordine. La corte gode da questa loggia i balli, e ascolta l' opera in un palco accanto all' orchestra. La scena comunica colla platea per due scalinate laterali che partono dal proscenio.

CAPO V

Letteratura e Commedia Turca.

Declinando dal ſettentrione e dando uno ſguardo a Coſtantinopoli ad oggetto di laſciar tutto l'ultimo tomo a' teatri dell'Italia e delle Spagne, termineremo queſto libro con un ſaggio de' progreſſi della coltura della Turchia e della commedia che vi ſi rappreſenta.

Un pregiudizio volgare va impiccolendo in noi l'idea della coltura delle nazioni a proporzione della loro lontananza. Ciò che non ci raſſomiglia ſembraci indegno della noſtra ſtima e incapace di buon ſenſo e di guſto. Queſto pregiudizio rinfacciato da Saint-Evremond e da Monteſquieu alla nazione Franceſe trovaſi abbarbicato preſſo tutte le altre ancora ſenza eccettuarne la Greca e la Romana; e ſoltanto alcuni pochi oſſervatori a forza di riflettere e di comparare ne vanno eſenti.

Generalmente i Turchi, mal grado della loro comunicazione con alcune corti Europee, che potrebbero darne più giuſta idea, ſono ſtimati barbari e rozzi. La ſtoria però ci fa vedere che non ſia sì grande la loro rozzezza e barbarie. Queſta nazione guerriera che da più di 330 anni occupa il tro-

no

no imperiale di Costantino, ebbe molti principi illustri ed abili nella pace e nella guerra. Orcano stabilì varj collegj per comodo della gioventù. Amurat I creò e disciplinò la temuta milizia de' Giannizzeri. Amurat II si segnalò come guerriero e come monarca contro de' Greci e degli Ungheri: conchiuse una tregua col re di Polonia ch' egli osservò, e che i Cristiani violarono ad onta de' giuramenti: ed ebbe il cuore sì nobile e superiore al trono, che l' abdicò in favore del figliuolo, nè ripigliò lo scettro se non per assicurarglielo colla disfatta che diede a Ladislao in Bulgaria, e per rinunziarlo la seconda volta. Il di lui figliuolo Maometto II sempre dipinto con neriſſimi colori mostrò senza dubbio molta moderazione in permettere che il padre ripigliasse l' impero, e dee contarsi tra' più grandi conquistatori, e tra' principi magnanimi e prudenti. Egli possedeva varie lingue, amava le arti e la musica, e coltivava l' astronomia. Compiacevasi anche della pittura, e Gentile Belino pittore Veneziano per alcun tempo dimorò nella sua corte, e se ne tornò carico di doni (1). Soprattutto si dilettava della storia, e singo-

(1) V. M. Guillet *Histoire de Mahomet II*, che però non cita altri che il Vasari.

larmente di quella di Augusto e degli altri Cesari, e di Alessandro, di Costantino e di Teodosio che aveano regnato ne' paesi a lui soggetti, e ne fece fare le traduzioni in lingua Turca (1). All' amore della storia debbesi la beneficenza usata da questo principe con uno storico Italiano. Giammaria Angiolello Vicentino compose in lingua italiana e nella turca la storia delle di lui gesta, gliela dedicò, e ne fu largamente rimunerato. Dopo di lui altri principi Ottomani si segnalarono in guerra senza trascurare le arti di pace. Selim I formidabile a' nemici coltivava in pace felicemente la poesia turchesca. Solimano di lui figliuolo ancor più poderoso e gran conquistatore e legislatore si formò sulla storia che studiava, e soprattutto su i Comentarj di Cesare che fe tradurre in lingua turca. La milizia turca nel secolo XVI era la più disciplinata di tutta l'Europa. Non si va così in alto senza cognizioni e coltura. E' un errore volgare che i Turchi abborriscono d'ogni maniera le lettere e le scienze. Essi studiano l'Arabo e 'l Persiano, come noi il Greco ed il Latino. Quei che attendono alle cose della

(1) Vedasi Paolo Giovio *in Elog. Virorum bellica virtute illustrium*, ed il Dizionario di Bayle art. *Mahomet*.

della religione e alla giurisprudenza, studiano i comenti dell' Alcorano, i decreti de' Gran-Signori, e i Fetfà de' Mufti, come noi ci occupiamo sulla Bibbia, su i santi Padri e sulle costituzioni de' nostri legislatori. Sin dal XVI secolo abbondavano ne' paesi della Turchia Asiatica ed Europea le biblioteche. L' Olandese Golio ne' suoi viaggi in Aleppo, nell' Arabia, nella Mesopotamia e in Costantinopoli, trovò molti Turchi cortesi e illuminati, i quali gli permisero di offervare i codici delle loro librerie (1). In tutte le moschee considerabili si trovano collegj dove s'insegna a leggere, scrivere e spiegar l' Alcorano, ed anche l' aritmetica, l' astronomia e la poesia, la quale conserva l' indole orientale ripiena d' immagini forti e di metafore ardite. Si trova fra' Turchi alcun poeta che passa per eccellente. Saadi autore del *Gulistan*, ovvero dell'*imperio delle rose*, fin dal secolo XIV è passato in quelle regioni pel principe de' poeti Turchi e Persiani (Nota X). Ibraim Gran Visir e genero dell' imperadore Acmet III, è stato un poeta che ne' versi fatti per la sultana che poi fu sua moglie, ha mostrato d' intenden-

(1) V. Gronovio, Spon e Weler presso Bayle art. *Golius* Nota D.

tendere e ſapere eſprimere le delicatezze dell'amore (1).

Alle riferite coſe da noi ſcritte ſin dal 1777 nella *Storia de' Teatri* in un volume giova aggiugnere alcuna notizia più recente ſulla fede dell' ab. Giambatiſta Toderini Veneziano che ha dimorato cinque anni in Coſtantinopoli, ed ha ſcritto tre volumi ſulla *Letteratura Turcheſca* impreſſi nel 1787. Egli dimoſtra che i Turchi hanno libri di rettorica, logica, aritmetica, geometria, algebra, chimica, metafiſica Muſulmana, medicina, ſtoria naturale, come altresì globi terreſtri, quadranti, ottanti, aſtrolabj, sfere, teleſcopj, tavole per la trigonometria. Nevi Efendi è un autore turcheſco che ha inſegnata la fiſica *come mezzo per giugnere alla cognizione divina*, e Lari e Casmir filoſofi nazionali l' hanno comentato. Sotto Muſtafà III ſi è ſtabilita in Coſtantinopoli un' accademia di marina chiamata *Muhendis Khanè*, cioè camera di geometria aperta verſo il 1773. Il primo precettore in eſſa è ſtato Seit Haſſan Choja Algerino perito nella nautica e nelle lingue araba, turca, ingleſe, franceſe e italiana, al

(1) V. il tomo I della Gazzetta letteraria dell'Europa, dove ſi parla delle *Lettere di Miledy Maria Worthley*.

al quale è succeduto Seit Osman Efendi nativo di Costantinopoli abile geometra, che vi gode una pensione di quaranta piastre al mese, oltre a tutto il mantenimento necessario in casa.

Per ciò che propriamente appartiene alla nostra storia teatrale, osserviamo che lo spirito imitatore fecondo da per tutto ha prodotto fra' Turchi ancora uno spettacolo scenico. Ma la drammatica di questi moderni signori della Grecia troppo è lontana da quella del tempo di Socrate. Differiscono tanto le moderne favole sceniche di Costantinopoli dalle antiche, quanto da Atene il borgo di Setina. Ecco un argomento di una commedia turchesca rappresentata in casa di un ambasciadore di Moscovia (1). Un padre parte da Costantinopoli per Aleppo, e raccomanda a un suo figliuolo una schiava Giorgiana di cui egli è innamorato. Nell' assenza del padre se ne invaghisce anche il figliuolo, manifesta la sua passione, ed è ascoltato e corrisposto. Temono gli amanti del ritorno del padre, e pensano a fuggirsi ad Andrinopoli. Sono prevenuti dal di lui arrivo. Una somma tristezza s' impossessa del giovane amante, e cade infermo. Tenero il pa-

(1) V. le *lettere* di M. d' Argens su i caratteri di diverse nazioni.

padre indaga l' origine della sua malinconia, la trova, riflette, compatisce, si vince e cede al figliuolo la bella Giorgiana. L'azione è comica, interessante, capace di viluppo e di scioglimento popolare, dà luogo al maneggio della tenerezza, e nulla ha di romanzesco e stravagante, nè abbisogna del volgare soccorso di machine, magie e trasformazioni. Dura tre anni, cioè a dire incomparabilmente meno, non dico delle favole cinesi, ma delle alemanne, spagnuole e inglesi del passato secolo. Lo stile delle commedie turchesche è sommamente osceno; ma abbiamo osservato che non sono più decenti le commedie di Aristofane, le inglesi, alcune francesi di Hardi ecc., la *Celestina*, il *dottor Carlino* ecc. della Spagna, e la *Calandra* dell' Italia. I commedianti turchi non hanno teatro fisso, ma vanno come i Cinesi rappresentando nelle case ove son chiamati. Per un uditorio di uomini vi sono compagnie di uomini senza veruna donna nelle quali scelgono giovanetti di vago aspetto che rappresentino le parti di donne; e per un' adunanza femminile vi sono compagnie composte di sole donne, alcune delle quali rappresentano da uomini.

Comuni sono ancora fra' Turchi le rappresentanze de' *Pupi*. In occasione di nozze si passa la giornata della cerimonia ballando, o vedendo rappresentare i pupi. Le notti di quaresima della luna di *ramazan* si spendo-

dono a mangiare, fumare, prender caffè e ſorbetti, ſonare e vedere le burlette de' pupi al lume delle lampadi, di che può vederſi il *Viaggio al Levante* del Tournefort. Si compiacciono parimente i Turchi e i Perſiani de' pantomimi, ne' quali rieſcono eccellentemente i Coſtantinopolitani.

Fine del volume V.

CORREZIONE AL TOMO IV.

In una Nota alle pag. 171 e 172 parlando de' muſici caſtrati abbiamo detto che in Madrid *vi è un collegio di caſtratini educati eſpreſſamente per cantare nella Real Cappella le divine laudi*, la qual coſa è veriſſima. Abbiamo ſoggiunto che *nella R. Chieſa dell' Incarnazione pur di Madrid allevaſi altro ſimil coro di evirati*, e ciò abbiſogna di dichiarazione. L' Incarnazione non ha *altro ſimile coro* come quello della R. Cappella; ma fra' Sacerdoti che vi offiziano, allorchè noi dimoravamo in Madrid, ſe ne trovavano alcuni che non erano uomini interi, per li quali ſolea piacevoleggiarſi ſu di eſſi mentovandoſi degli uovi. Un nuovo informo preſone da' ſavj e candidi amici di Madrid venuto dopo l' impreſſione del tomo IV, ci obbliga a dare al vero la preſente ſpiegazione, la quale laſcia nel pieno ſuo vigore la riferita Nota. Ciò ſia detto in grazia degli apologiſti che ſi attaccano a' raſoi.

NO-

NOTE

DEL FU

D. CARLO VESPASIANO.

Nota I. TUtto ciò che contiene queſta ſcena di Auguſto e di Cinna trovaſi preſſo Seneca il filoſofo lib. I *de Clementia* cap. 9.

Nota II. Il gran Condè nell' età di venti anni trovandoſi alla prima rappreſentazione del *Cinna*, versò lagrime a queſte parole di Auguſto, *Je ſuis maître de moi* ecc. Il ſig. di Voltaire che racconta queſto fatto, ſoggiugne : *c'étaient-là des larmes de hèròs. Le grand Corneille faiſant pleurer le grand Condè d' admiration, eſt une èpoque bien celebre dans l' hiſtoire de l'eſprit humain.*

Nota III. Oltre a quanto diceſi dal Conte Pietro di Calepio nel *Paragone della Poeſia Tragica d' Italia con quella di Francia*, ed al Marcheſe Maffei nel tomo I delle *Oſſervazioni letterarie* ſulle moltiſſime locuzioni ricercate, ſtrane, e difettoſe uſate da *Corneille* e da altri Tragici Franceſi, i nazionali ſteſſi hanno confeſſato che l'arguzia è ſtata ſempre il guſto dominante e 'l tentator tenebroſo della nazione Franceſe. *La reſurrection des Lettres & des Arts* (afferma Monſ. di *Fénèlon*) *a commencé en Italie, & a paſsé en France fort tard. La mauvaiſe ſubtilité du bel eſprit en a rétardé le progrés.* Un altro dotto autor Franceſe anche diceva : *Sous le regne de Louis XIII, & dans le commencement de celui de Louis XIV le goût des pointes étoit dominant.*

minant. On prodiguoit l'eſprit, on le deplaçoit, on le rendoit ridicule. Corneille a trop payé le tribut à ce goût; Quinault en eſt infecté. Giambattiſta *Rouſſeau* ſcrivea a *M. Broſſette: Corneille a bien fait pis; au lieu d'exprimer dans ſes amans le caractère de l'amour, il n'a exprimé que ſon propre caractère, & n'en a fait le plus ſouvent que des avocats pour & contre, des ſophiſtes, & quelque fois même des theologiens.* Può vederſi anche il giudizio portato da uno ſcrittore Ingleſe ſulla maggior parte delle tragedie di Pietro *Corneille* nel Giornale di M. *Freron* nel meſe di giugno 1769.

Nota IV. Egli è troppo vero ciò che quì ſi dice. Nella ſceltezza dell' elocuzione e nel grazioſo verſeggiare conſiſte quella bellezza che imbalſama e rende immortali i componimenti teatrali. *Ce qui me diſtingue de Pradon*, dicea *Racine*, *c'eſt que je ſai écrire*. Ed il Sig. di *Voltaire* giudice competente in tal materia e nella patria lingua e verſificazione, afferma: *C'eſt la diction ſeule qui abaiſſe M. de Campiſtron au déſſous de M. Racine. . . Il n'y a que la Poëſie de ſtyle qui faſſe la perfection des ouvrages en vers.*

Nota V. Ecco i verſi:

Pour mèrite premier, pour vertu ſinguliere
Il excelle à trainer un char dans la carriere,
A diſputer des prix indignes de ſes mains,
A ſe donner lui-méme en ſpectacle aux Romains.

Nota VI. Moliere, ſecondo che riferiſce M. d'*Arnaud*, avea trovato un di quegli uomini originali, i cui tratti ſono caricati; ſi attaccò a queſt' uomo, ſi poſe con lui in carrozzino, l' ac-

l'accompagnò fino a Lione, e non l'abbandonò, finchè non l'ebbe ſtudiato in tutte le gradazioni di ridicolo che componevano queſto perſonaggio.

Nota VII. Il ne faut point (ottimamente il Sig. di *Voltaire*) *qu'un perſonnage de comédie ſonge à être ſpirituel ; il faut qu'il ſoit plaiſant malgré lui & ſans croire l'être.* C'*eſt la difference qui doit être entre la comedie & le ſimple dialogue.*

Nota VIII. Quando ſi rappreſentò per la prima volta la commedia del *Malvagio*, mi ricorda (ſcrive colla ſolita ingenuità l'eloquente filoſofo GianGiacomo *Rouſſeau*) che non trovavaſi che il principal perſonaggio corriſpondeſſe al titolo. Cleonte non parve che un uomo ordinario; egli era, dicevaſi, come tutta l'altra gente. Queſto abbominevole ſcellerato, il cui carattere così ben eſpreſſo avrebbe dovuto far fremere ſopra loro ſteſſi tutti quelli, che hanno la diſgrazia di raſſomigliargli, parve un carattere affatto mancato; e le ſue nere perfidie paſſarono per galanterie, imperciocchè tale che tenevaſi per molto oneſto uomo, vi ſi ritrovava tratto per tratto.

Nota IX. Luigi Riccoboni è ſtato il Roſcio Italiano de' noſtri tempi, amato e ſtimato da Pier Jacopo Martelli, dal Marcheſe Maffei, dall'Ab. Conti, e da parecchi letterati Franceſi che frequentavano la di lui caſa. Egli ſcriſſe della commedia e della tragedia con molta erudizione e giudizio. Sua moglie, la ſig. Elena Balletti, ſoprannominata *Flaminia*, componea molto bene in italiano, intendeva il latino e qualche poco di greco, e ſapea a fondo l'arte della poeſia drammatica. Tralle altre opere compoſe alcune com-

commedie, e una dissertazione sulla declamazione teatrale ch'ella egregiamente eseguiva. Mirabilissima in particolare riuscì la di lei azione sempre che rappresentò ne' nostri teatri la parte di *Merope* nella tragedia del Maffei. Il compilatore delle opere dell' Ab. Conti in una nota chiama questa valorosa donna *Elena Balletti*, ma l'ab. Quadrio nel tomo III, parte II, lib. II, dist. 3, cap. 3, la chiama *Agata Calderini*. Convengono entrambi nel nome comico di *Flaminia*. Il nostro autore ha quì seguita l'opinione del Quadrio.

Nota X. Il *Gulistan* del poeta Saadi che vivea al tempo del Petrarca, fu tradotto nel secolo scorso in tedesco da Olearío e in latino da Genzio.

INDICE

DE' CAPI

LIBRO VII

Teatro Francese ne' secoli XVII e XVIII P. 1

CAP. I *Stato del Teatro Francese prima della Medea di Pietro Cornelio* ivi

CAP. II *Tragedie di Pietro Cornelio, di Racine e di altri del XVII secolo* 7

CAP. III *Stato della Commedia Francese pri-*

prima e dopo di Moliere 35
CAP. IV *Teatro Lirico Franceſe, e ſuoi progreſſi per mezzo di Lulli e Quinault* 58
CAP. V *Tragedia Franceſe nel ſecolo XVIII* 75
CAP. VI *Tragedia Cittadina e Commedia Lagrimante* 134
CAP. VII *Della vera commedia Franceſe e dell' Italiana in Francia* 144
I *Commedia tenera* ivi
II. *Commedia Piacevole* 150
III *Commedia Italiana in Francia* 170
CAP. VIII *Teatro Lirico: Opera Comica: Teatri materiali* 176
I *Opera Eroica* ivi
II *Opera Comica* 182
III *Teatri materiali* 184

L I B R O VIII

Teatri Settentrionali nel XVIII ſecolo 188
CAP. I *Teatro Ingleſe* ivi
I *Tragedia reale* ivi
II *Abbozzo di tragedia Erſa o Celtica* 206
III *Tragedia Cittadina* 209
IV *Commedia* 216
V *Opera Ingleſe ed Italiana* 224
VI *Teatri materiali* 229
CAP. II *Teatro Alemanno* 231
CAP III *Teatro Olandeſe, Daneſe, Sueſe, Polacco* 252
CAP. IV *Spettacoli ſcenici della Ruſſia* 256

CAP.

275
CAP. V *Letteratura e Commedia Turca* 262
Correzione al tomo IV 269
Note del sig. Vespasiano 276

ERRORI.		CORREZIONI.
P. 26	v. 23 i tomi	i nomi
39	v. 4 comiti	comitiva
62	v. 19 i strinsi	io strinsi
71	v. 6 Lolli	Lulli
93	v. 9 tu balancois	tu balançois
103	v. 22 dall' impegno	dall' ingegno
121	v. 28 fervono	servono
124	v. 17 dal rimanente	del rimanente
173	v. 9 cho	che
239	v. 19 dî	di

Si avverta che dopo la pagina 128 in fine del foglio H dovea seguire nel seguente foglio I il numero 129 e continuare sino al 144; ma per uno de' soliti errori tipografici si è ripetuta la numerazione delle pagine da 113 sino a 128. *Veniam petimusque damusque vicissim*.

ASSOCIATI

Dopo la pubblicazione del tomo IV.

A

ANciulli (D. Vincenzo) d' Aſcoli
Araldi (D. Antonio) di Modena

C

Cutini (D. Vincenzo)

L

Liberatore (D. Giuſeppe) di Caſtel di Sangro

M

Montecucoli (Conte D. Franceſco) di Modena

P

Pignatelli (D. Diego) Marcheſe del Vaglio de' Duchi di Monteleone

Q

Quaglia (D. Gerardo)

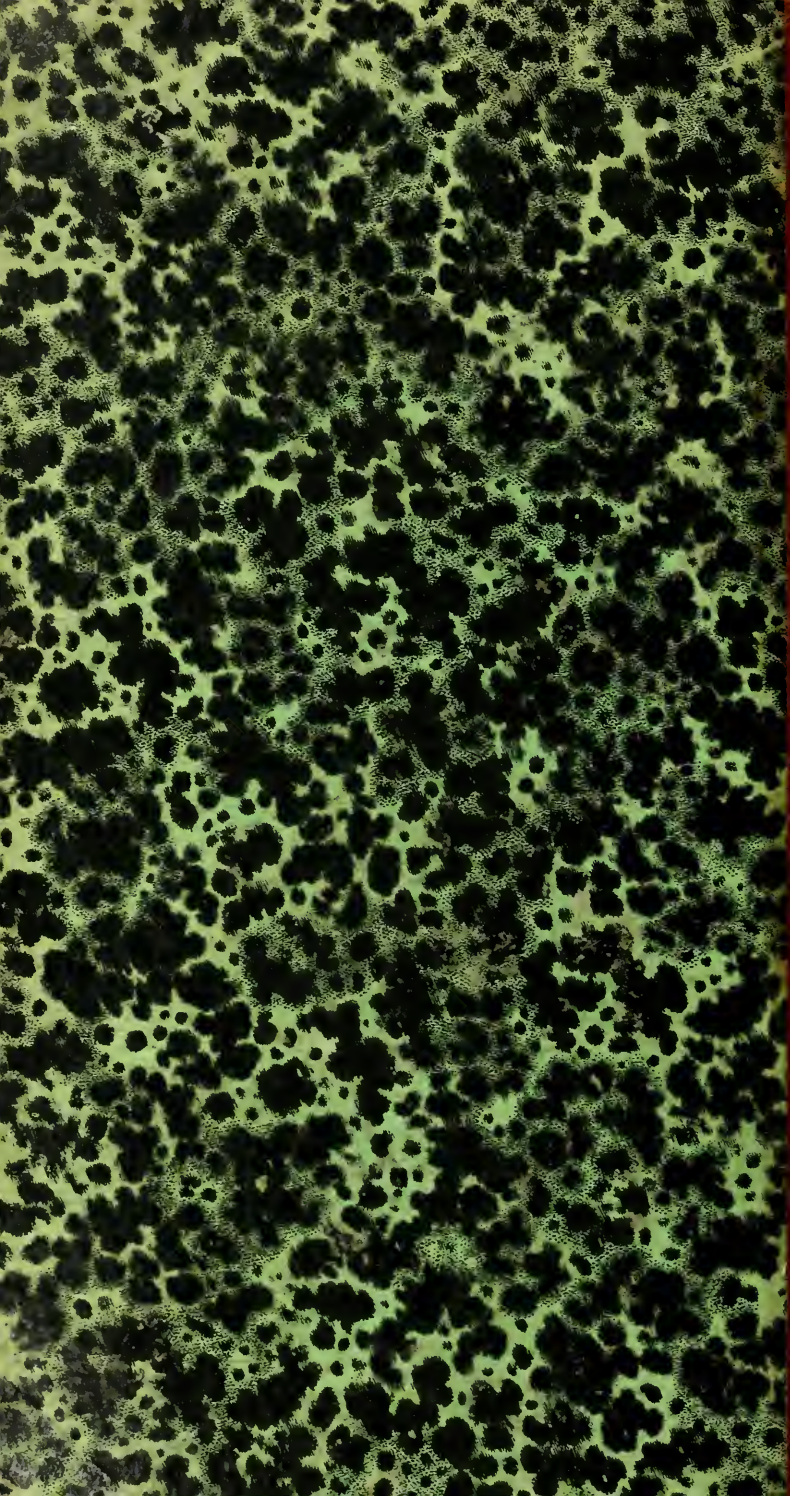
R

Ruſconi (D. Franceſco) da Cento

S

Serio (D. Luigi) A. Prof. d' eloquenza Napoletano

T

Terres (D. Emmanuele) altra copia

PN
1725
N36
1787
T.5
c.1
ROBA